



Universidade Técnica de Lisboa  
Faculdade de Motricidade Humana



Jean Paul Bucchieri

# ***O Terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea***

## **Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete**

Dissertação elaborada com vista à obtenção do grau de Doutor no ramo de Motricidade Humana na Especialidade de Dança

### **Orientadora**

Professora Doutora Ana Maria Macara de Oliveira

### **Co-orientador**

Professor Doutor David João Neves Antunes

### **Presidente do Júri**

Reitor da Universidade Técnica de Lisboa

### **Vogais do Júri**

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira, professora associada da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutor David João Neves Antunes, professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa;

Doutor Fernando Matos de Oliveira, professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Adriana de Faria Gheres, professora auxiliar do Instituto Piaget de Viseu;

Doutora Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro, professora auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares, professor auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

2011



Universidade Técnica de Lisboa  
Faculdade de Motricidade Humana



Jean Paul Bucchieri

# ***O Terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea***

## **Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete**

Dissertação elaborada com vista à obtenção do grau de Doutor no ramo de Motricidade Humana na Especialidade de Dança

### **Orientadora**

Professora Doutora Ana Maria Macara de Oliveira

### **Co-orientador**

Professor Doutor David João Neves Antunes

### **Presidente do Júri**

Reitor da Universidade Técnica de Lisboa

### **Vogais do Júri**

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira, professora associada da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutor David João Neves Antunes, professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa;

Doutor Fernando Matos de Oliveira, professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Adriana de Faria Gheres, professora auxiliar do Instituto Piaget de Viseu;

Doutora Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro, professora auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares, professor auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

**2011**

## Palavras-chave

Consciência, criação, escrita cénica contemporânea, dança, decisão/escolha, intérprete, possibilidade, responsabilidade, teatro, terceiro corpo.

## Resumo

Esta dissertação é o resultado de uma experiência prática que se baseia numa reflexão teórica acerca das dificuldades que a formação do intérprete vive actualmente face a todas as *interdisciplinaridades* dos discursos da criação cénica contemporânea. Vivemos numa época na qual se fomenta a transversalidade das disciplinas artísticas, que coloca questões acerca das definições desde há muito estabelecidas para cada uma: o resultado é uma evidente dificuldade em estabelecer percursos estáveis e assentes em paradigmas credíveis. O estudo foca-se numa *proposta de intervenção* a partir de um conceito: o de *Terceiro Corpo*, que pretende ser o lugar de convergência da multiplicidade epistemológica na qual a *escrita cénica contemporânea* se estabelece. Esta *escrita cénica* alimenta-se das agitações epistemológicas que criou e com as quais procura fazer perdurar e prolongar os seus percursos. Nesta reflexão investigo os conceitos de *disponibilidade* – *possibilidade* – *decisão/escolha* – *responsabilidade* – como parte estruturante de uma proposta de intervenção relativa à formação do intérprete procurando libertá-lo da dicotomia tradicional que separa a dança e o teatro e, assim, criar ferramentas através das quais o intérprete consegue responder às propostas do autor, definindo o seu percurso através do desenvolvimento de uma consciência cénica própria. Trata-se de conduzir o intérprete ao estatuto de criador nos processos de construção das obras artísticas que, na *escrita cénica contemporânea*, desistiram das formatações hierárquicas, instituindo um princípio de igualdade, desejando alcançar a emancipação. Procuro estruturar uma proposta de intervenção que reforce no intérprete o conceito de «posicionamento perante os saberes» nos quais é convocado a participar.

## Key words

Conscience, creation, dance, decision/choice, interpreter, possibility, contemporary scenical writing, responsibility, theatre, third body.

## Abstract

This dissertation is the result of practical experience grounded on a theoretical reflection around the difficulties of preparing an *interpreter* faced with the current *interdisciplinarity* of contemporary creation discourse. The era we live in leads to a transversality of disciplines that challenges their long-established definitions: the result is a difficulty in establishing clear approaches based on credible paradigms. This study is focused on a *Intervention Proposal* based on a new concept: that of the *Third Body*. This is the place of convergence of epistemological confusion in which *contemporary scenical writing* is rooted. *Scenical writing* feeds off the epistemological quakes it creates and which it seeks to maintain and extend its pathways. In the present study, *availability – possibility – decision/choice – responsibility* are explored as underlying concepts of an *Intervention Proposal* for the preparation of the *interpreter*. The aim of such a proposal would be to enable the *interpreter* to free him or herself of the traditional dichotomy separating dance and theatre, and thus to produce the tools through which the *interpreter* is able to respond to the author's proposals, defining his or her own way to develop an individual *scenical awareness*. The purpose is to enable the interpreter to access the status of creator in the process of developing artistic works which, in *contemporary scenical writing*, are devoid of any hierarchical framework and which establish a principle of equality leading to emancipation. This *intervention proposal* strengthens the *interpreter's* ability to understand the concept of «taking a stand with regard to all fields of knowledge».

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer especialmente à Professora Doutora Ana Macara pela grande disponibilidade demonstrada desde o princípio, por todo o acompanhamento realizado, o apoio e o profissionalismo sempre prestado ao longo de todo o processo. As sugestões e as discussões foram sempre muito estimulantes e me direccionaram para reflexões fundamentais ao longo de todo o estudo.

Quero especialmente agradecer ao Nuno Leitão pelo seu incansável apoio, pelo seu entusiasmo, pela sua harmoniosa presença, sempre disponível para conversas e reflexões, sempre disponível para me ajudar a compreender e a reflectir melhor argumentos cujas sensibilidades nos aproximam um ao outro. Agradeço ainda ao Nuno a verdadeira amizade e o afecto muito grande demonstrados em todos os momentos, difíceis, menos difíceis e mais complexos.

Quero agradecer à Helena Pires toda a disponibilidade mostrada na parte final da tese, o profissionalismo, a competência, a seriedade, o rigor, a paciência e as qualidades humanas que muito me ensinaram. Quero agradecer aos meus amigos *cibernautas* Bruno Pinho e Eric Baudoin, sempre disponíveis a qualquer momento, a amizade demonstrada, a disponibilidade, sempre prontos a receber-me com as minhas dúvidas técnicas e *internéticas* e, acima de tudo, por me terem literalmente e inúmeras vezes resgatado de problemas e *virus* e *bug*. Agradeço ao Enrique Dias pela entrevista concebida na sua passagem por Lisboa. Agradeço a Clara Andermatt pela preciosa colaboração nas entrevistas e por ter partilhado comigo, desde que aqui cheguei, um percurso importante. Também agradeço a Sofia Dias e a São Castro por terem falado muito abertamente dos seus processos de trabalho. Quero agradecer ao João Carneiro todas as conversas sobre o teatro e as ajudas para as minhas pesquisas. Quero também agradecer a Cristina Peres pela amizade demonstrada e pelos conselhos e a disponibilidade revelada na leitura da tese. Quero agradecer a Ana Mira e ao Alexandre Vaz Pereira pela disponibilidade e a ajuda na parte final da tese e pelos conselhos facultados. Quero também agradecer ao João Abel Aboim pelas conversas que tivemos sobre o ensino ao longo desta tese, pela sua experiência que muito carinhosamente partilhou comigo e pelas sugestões sempre preciosas sobre imagens e fotografias. À Rita pela preciosa edição de som e imagens e pela grande disponibilidade demonstrada. À Joana e Inês pelo trabalho de finalização da tese.

Quero finalmente agradecer a todos os intérpretes e aos meus alunos que comigo partilham quotidianamente tudo o que aqui está dissertado e pelas ideias que me proporcionam diariamente e pela forma como me obrigam a reflectir, cada dia. São eles uma parte importante da minha vida e é sempre um enorme prazer poder ouvi-los e partilhar com eles todo o saber, as ideias e vontades sobre as linguagens cénicas e os seus caminhos. Quero agradecer ainda à Escola Superior de Teatro e Cinema e aos meus colegas por me proporcionarem um espaço de reflexão sempre muito estimulante e por me permitirem pensar o teatro e as artes cénicas de uma forma sempre muito diversa e frutuosa.

Não posso deixar de agradecer às minhas irmãs pela força e pelo amor que sempre me mostraram neste percurso. Estão sempre presentes e isso é o mais importante. Quero agradecer à minha mãe por ser uma mãe fantástica, que é e será sempre um incrível exemplo de força e coragem e, sobretudo, pelo amor que desde sempre e incondicionalmente me dá. Quero agradecer à minha família portuguesa, Anita, João Abel, Grão, Imi e todos os primos e os tios, pelo apoio e o carinho que sempre me demonstram.

Finalmente, quero agradecer profundamente ao David Antunes pela forma inteligente como me orientou através de inúmeras discussões sobre a arte e a vida (que finalmente percebi serem a mesma coisa). Foram momentos de grande inquietação e de profundos questionamentos. A exposição dos seus raciocínios foi entusiasmante e a forma como os partilhou comigo revelou uma sincera e incondicional amizade. Quero ainda recordar os dias passados fechados a discutir sobre a arte, que me ajudaram a reflectir e, possivelmente, a crescer em muitos aspectos. Foi um prazer enorme.

Quero agradecer especialmente a Adriana, sem a qual nunca teria realizado esta tese. Obrigado por estar sempre presente.

*Esta tese é dedicada à memória do meu pai*

Esta tese é para Adriana

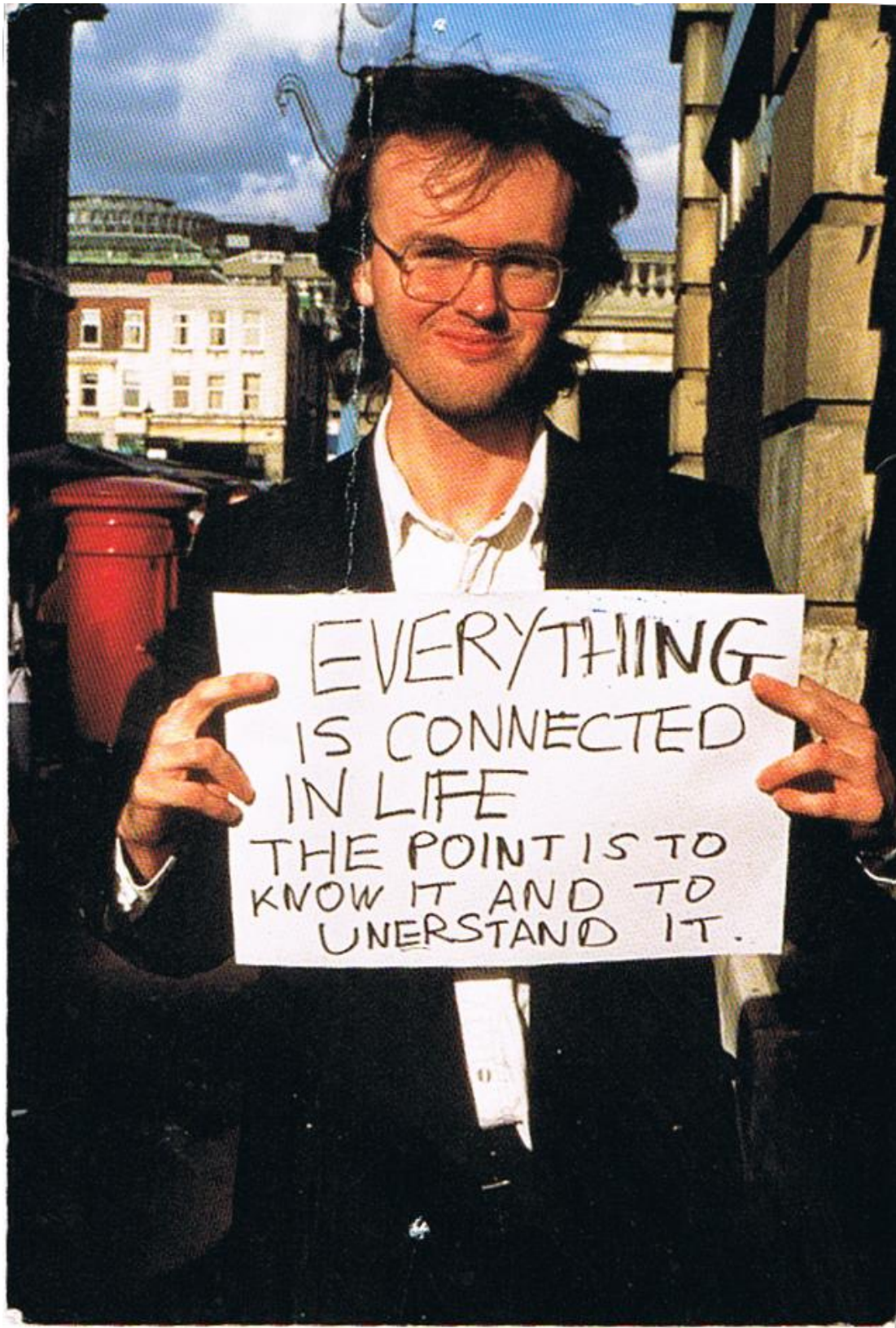


Foto de Wearing Gillian (1994)



# ÍNDICE

Agradecimentos p. iii

## INTRODUÇÃO p. 1

1. Conceitos p. 7
2. Formação p. 22
3. Estrutura p. 31

## I – ESCRITA CÉNICA E PEDAGOGIA p. 35

1. *Aquele actor está sempre pronto para tudo sem nunca saber o que irá fazer* p. 36
2. Para além da dança e do teatro, a dança e o teatro p. 45
3. Novas escritas cénicas e formação de intérpretes p. 76

## II – DO PRESENTE AO PASSADO p. 91

1. Contemporâneo: percepcionar o obscuro do seu tempo p. 92
2. Do conceito de modernidade ao de contemporaneidade na dança p. 99  
*Nota de rodapé: o teatro começa na dança* p. 151
3. Do conceito de modernidade ao de contemporaneidade no teatro p. 154

## III – METODOLOGIA: UMA MESQUITA NO *GROUND ZERO* p. 176

1. Problema p. 177
2. Objectivos do estudo p. 180
3. Metodologia p. 181

## IV – PROPOSTA DE INTERVENÇÃO p. 185

1. Metáforas, conceitos e práticas p. 186
  - 1.1. *Aprender a desaprender: pressupostos sobre a formação do Intérprete* p. 186
    - 1.1.1. *Disponibilidade* p. 210
    - 1.1.2. *Possibilidade* p. 215
    - 1.1.3. *Decisão/Escolha* p. 228
    - 1.1.4. *Responsabilidade* p. 243
  - 1.2. Da teoria à prática: a disciplina *Terceiro Corpo* p. 246
  - 1.3. Proposta de intervenção p. 255

**2. Conceito de Identidade** p. 262

2.1. Fundamentação dos conceitos metodológicos de identidade: *Eu — Eu e Os Outros — Eu e O Outro. A Partitura* p. 262

2.2. *Eu* p. 275

2.3. *Eu e Os Outros* p. 285

2.4. *Eu e O Outro* p. 290

2.5. Consolidação: a transformação da *partitura* em obra p. 293

**3. A visão do intérprete** p. 295

**V — CONCLUSÃO** p. 306

**1. O Terceiro Corpo, entre autarcia e anarquia** p. 307

**BIBLIOGRAFIA** p. 311

**ANEXOS** p. 330

## Índice de anexos

Anexo 1. Autorização dos dados

Anexo 2. Depoimentos dos intérpretes

Anexo 3. Entrevista com Enrique Diaz (2008) – CD faixa 1

Entrevista com Sofia Dias (2011) – CD faixa 2

Entrevista com Clara Andermatt (2011) – CD faixa 3

Entrevista com São Castro (2011) – CD faixa 4

Anexo 4. Registo vídeo das aulas: *Fragmentos de Partituras* (2011)

# INTRODUÇÃO



Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

This book, once begun, is not a certain set of ideas: it constitutes for me an open situation, for which I could not possibly provide any complex formula, and in which I struggle blindly on until, miraculously thoughts and words become organized by themselves. \*\*\*<sup>1</sup> (Merleau-Ponty, 1995, p. 369)

---

\*\*\* Todas as traduções desta dissertação são do autor.

<sup>1</sup> Este livro, uma vez começado, não é um determinado conjunto de ideias. Constitui para mim uma situação aberta, para a qual eu não poderia arranjar qualquer fórmula complexa, e na qual eu me debato cegamente, até que, milagrosamente, pensamentos e palavras se tornem organizados por si mesmos.

Esta tese procura estruturar uma *proposta de intervenção* relativa à formação do intérprete na *escrita cénica contemporânea*. Este conceito metodológico é expresso através de um vocabulário adequado: a partir do momento em que este novo conceito seja passível de apreensão, várias metodologias poderão desenvolver-se a partir dele.

Trata-se de uma investigação que surge numa fase da cultura contemporânea onde a ruptura de fronteiras, que acontece de forma sistemática na utilização do corpo do actor e do bailarino, se assume frontalmente, tornando-se clara e visível nas criações actuais, provocando consequentemente sérias dificuldades na estruturação das metodologias do ensino artístico.

Procuo investigar o *corpo sensível* como lugar de similitudes e transversalidade entre o trabalho do actor e do bailarino e procuro descrever e fundamentar, através do conceito do *Terceiro Corpo* (um corpo cuja liberdade lhe permite pôr em causa categorias), um lugar de desenvolvimento para a sua formação, fazendo-os convergir numa única definição: a do *intérprete contemporâneo*.

A ideia fundamental desta tese surge através de uma prática como intérprete, bailarino, coreógrafo, programador, actor e encenador, e de uma observação enquanto pedagogo ao longo dos últimos 25 anos, de vários percursos pedagógicos e criativos, em diversos lugares e com perspectivas sociais e culturais muito diferentes. Este percurso que se foi abrindo nas minhas viagens ajudou-me a compreender que, apesar de viverem culturas, histórias e territórios muito diferentes, um jovem intérprete do National Institute of Dramatic Arts em Sidney, Austrália, vive as mesmas questões de um actor do Actor's Centre em Londres, Inglaterra, ou de um intérprete no Lincoln Centre em New York, ou de um aluno em formação na Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa, ou de um bailarino no Centre des Artes de Pointe-à-Pitre, nas Antilhas Francesas, Caraíbas: todos eles precisam de se descobrir para se compreender e para serem compreendidos: para poder comunicar, para construir linguagens cénicas e para criar convenções teatrais, independentemente de serem das mais diferentes perspectivas.

Tenho utilizado e pensado o meu corpo de forma completamente diferente desde que comecei a dançar até hoje, assim como, enquanto investigador, tenho também observado importantes modificações na maneira de reflectir sobre o corpo.

Paralelamente, e desde o começo da minha actividade como intérprete, tenho tido o prazer de desenvolver uma intensa actividade pedagógica no ensino daquelas especialidades que são definidas como dança e teatro e que, agora, convergiram numa única disciplina definida como *Corpo*.

Enquanto intérprete, tenho tido um percurso marcado por problemas, acidentes e lesões físicas que me obrigaram a reformular muitas das convicções que tinha acerca da utilização do meu corpo e das suas perspectivas na criação. Todos os infortúnios vividos na primeira pessoa, ao longo destes anos, obrigaram-me a uma reestruturação na descoberta das minhas percepções e das suas consequências, tanto na criação como no ensino. Estes infortúnios abriram caminho a uma perspectiva da percepção do corpo mais sensível, negando-me por completo a possibilidade de continuar a utilizar o meu corpo como uma *máquina* para fazer coisas, oferecendo-me antes a possibilidade de recomeçar a pensar o corpo, não como algo para ser visto, mas como um lugar de acontecimentos próprios capazes de transformar o mundo. Na prática, consegui entender melhor aquela distância que existia entre o fazer e o perceber, o que andava a fazer estava a ter um significado cada vez mais claro: utilizava o meu corpo como uma máquina e, apesar de comunicar com ele, isso nunca foi o suficiente para me fazer compreender o que realmente me rodeava. Enquanto bailarino, sempre tive a sensação de que me faltava algo, era como se o meu corpo nunca tivesse estado suficientemente completo. E não estou a falar de limitações técnicas, mas de perspectivas globais sobre o discurso acerca do corpo e sobre o encontrar uma razão que justificasse o meu corpo em acto. Sempre tive a sensação de que me faltava compreender o que havia para além do meu corpo e o que é que esse mesmo corpo já compreendia antes de mim. O meu corpo sempre foi mais inteligente do que eu e, provavelmente, inconscientemente, sempre tentei separá-lo dos meus

pensamentos e das minhas ideias. «O meu corpo não tem as mesmas ideias que eu», (Barthes, 1996, pp. 25-26) dizia Roland Barthes. Eu, de alguma maneira, talvez inconscientemente, partilhava o pensamento dualístico do filósofo francês.

Depois, através da experiência, da investigação, das criações, das dúvidas que foram surgindo enquanto intérprete e na minha observação enquanto pedagogo, descobri que, para além de ter um corpo, era (e sou) um corpo e que as minhas ideias, a minha biografia e o meu *possível* não estão num lugar separado, mas existem sim num contentor único que sou eu: «O corpo nunca se move por acidente, mas ocorre num suporte físico com uma inteligência específica. As qualidades do movimento que um corpo produz e abriga são as suas formas de qualidade do pensamento.» (Oliveira, 2007, p. 81). Nos últimos anos, reformulei e actualizei as minhas convicções pedagógicas e artísticas em consequência disso.

Nesta dissertação, procurei estruturar um pensamento que resultou dos encontros e das partilhas com todos os alunos, os intérpretes, os investigadores, os críticos e os criadores, que me permitiram (e ainda hoje permitem) reflectir sobre a pedagogia e a criação, ajudando-me a compreender como é possível criar caminhos e percursos através da *viagem*, assumindo-a como um lugar de construção identitária e estrutural da formação: a pedagogia é uma acumulação de experiências e de partilhas que se fundamenta através de um fazer sujeito a uma reflexão coerente e construtiva. Procuro que o aluno determine uma posição acerca das suas experiências, «porque o saber não é um conjunto de conhecimentos, mas sim uma posição» (Rancière, 2010, p. 17).

As importantes mudanças que foram acontecendo na criação contemporânea e as suas consequências na arte e na pedagogia actual exigem uma reflexão. No domínio da pedagogia, acredito que seja necessário construir um diálogo diferente, perante as metodologias criativas do intérprete, num contexto onde o que se entendia por categorias «estáveis e certas» como, por exemplo, era o caso da dança e do teatro, é hoje em dia questionado pela maior parte dos operadores das artes. Torna-se difícil assumi-las como tal enquanto sujeitas a uma multiplicidade de

contaminações e convergências de linguagens, dentro das quais uma nova percepção do tempo e do espaço modifica a identidade dos objectos e, como consequência, a construção das relações com as metodologias:

Se é um facto que vivemos num mundo onde os lugares se caracterizam por fronteiras instáveis e culturas transformáveis que não possuem um fluxo regular de tempo nem conjuntos de relações permanentes, o assunto não é “a perca de uma qualquer idade de ouro de estabilidade e permanência. O assunto é antes a tentativa, na medida em que enfrentamos os muitos reais processos de compreensão do espaço e do tempo, para assegurar alguma continuidade dentro do tempo, para possibilitar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual nos podemos mover e respirar.”<sup>2</sup> (Traquino, 2010, p. 22)

Assumo esta problemática, fazendo convergir o trabalho do actor e do bailarino no campo da *escrita cénica contemporânea*.

Observo uma necessidade cada vez maior, por parte dos «práticos», em procurar fundamentar os seus processos através de uma análise teórica que possa sistematizar e solidificar as suas metodologias, factor este indispensável tanto para os criadores (justamente, para fundamentarem os seus objectos), como para os pedagogos (para definirem um percurso de ensino que seja capaz de observar os processos criativos que estão a acontecer na nossa contemporaneidade). Estamos a discutir o acto de pensar no fazer, que resulta sempre de uma confrontação que se solidifica, cada vez mais, na fusão assumida entre a prática e a teoria. Todos os processos pedagógicos de uma formação artística necessitam de promover uma ligação forte e sólida entre o *fazer* e o *pensar*, entre a «prática artística» e o «saber académico». Artur C. Danto (2007) refere que «o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, é tornar possível o mundo da arte e a arte.» (p. 95): será portanto interessante encontrar e fundamentar novos caminhos para reorganizar o sistema de ensino das artes, num momento em que o empirismo dos múltiplos sistemas criativos encontra dificuldades em estabelecer uma correspondência adequada nas metodologias desenvolvidas nos lugares de ensino.

---

<sup>2</sup> A obra e o autor citados por Traquino são: Huyssen, revista *Public Culture*, vol. 12 n.º I, 2000, p. 34.



Esta dissertação promove este discurso e defende a teoria como o lugar onde é possível identificar os objectos artísticos e a prática como única possibilidade de sustentar a argumentação do discurso teórico. Como afirma Gilles Deleuze, comentando a relação entre teoria e prática:

At one time, a practice was considered an application of theory, a consequence: at other times, it had an opposite sense and it was thought to inspire theory, to be indispensable for future theoretical forms... the relationships between theory and practice are far more partial and fragmentary... practice is a set of relays from one theoretical point to another, and theory is a relay from one practice to another. No theory can develop without eventually encountering a wall, and practice is necessary for piercing this wall.<sup>3</sup> (apud Nicholson, 2005, p. 14)

Na escrita desta dissertação assumo o conceito de Deleuze como algo que presencio quotidianamente no trabalho e que, justamente por isso, se torna automaticamente parte integrante da investigação que aqui desenvolvo.

---

<sup>3</sup> Num determinado momento, a prática era considerada uma aplicação da teoria, uma consequência: noutros momentos, teve um sentido oposto uma vez que se acreditava que ela inspirava a teoria, que ela era indispensável para futuras formas teóricas... as relações entre teoria e prática são muito mais parciais e fragmentárias... a prática é um conjunto de alternâncias de uma instância teórica para outra, e a teoria é a alternância de uma prática para outra. Nenhuma teoria se pode desenvolver sem eventualmente encontrar um muro, e a prática é necessária para perfurar o muro.

## 1. Conceitos

A dissertação articula-se à volta da análise e do desenvolvimento de cinco conceitos importantes:

a – o *intérprete contemporâneo*

b – a *escrita cénica contemporânea*

c – o *corpo sensível*

d – o *Terceiro Corpo*

e – a *partitura*

### Intérprete contemporâneo

A palavra grega *Theatron* significa *miradouro*, como afirma Ortega y Gasset (2006): «Teatro è per definizione presenza e potenza visiva – spettacolo –, e in quanto pubblico, siamo prima di tutto spettatori, poiché la parola greca *theatron*, teatro, non significa nient'altro che questo: *miradouro*, belvedere.»<sup>4</sup> (p. 40) E o *intérprete* ocupa o espaço onde o *Theatron* acontece: o «lugar onde alguém observa algo (*Thea*: ver, *tron*: lugar)».

Neste sentido, defino por *intérprete contemporâneo* todo o indivíduo que intencionalmente se sujeita a ser observado, colocando-se numa situação «teatralmente» convencionada, assumida institucionalmente e pela comunidade artística. Esta convenção refere-se, no entanto, a uma pluralidade de linguagens e géneros que, na nossa actualidade, procura uma

---

<sup>4</sup> Teatro é por definição presença e potência visual – espectáculo –, e enquanto público, somos antes de mais nada, espectadores, porque a palavra grega *theatron*, teatro, não significa nada mais do que isto: *belvedere*, *miradouro*.

definição que não está formalmente assumida. O intérprete contemporâneo abandona o conceito de *representação*, afastando o paradigma central da necessidade de construir a *personagem*, definindo-se como alguém «qui met en scène son propre moi avec tous les artifices qui lui sont disponibles, e qui propose cette présence aux corps de ceux qui le regardent, l’entendent, et, plus rarement, le sentent ou touchent.»<sup>5</sup> (Marzano, 2007, p. 925).

Dentro do mundo artístico, existe a preocupação de definir um *lugar* para este exército de *pluri-linguagens*:

Para a (re)construção do sentido de Lugar é necessária a capacidade de transformar enquadramentos e a de movimentação entre uma série de vozes diversas, de “manusear uma variedade de material simbólico do qual várias identidades podem ser formadas e reformadas em diferentes situações, o que é relevante na situação global contemporânea.”<sup>6</sup> (Traquino, 2010, pp. 14-15)

Vivemos uma fase onde todas as definições e formulações de novas escritas cénicas estão em aberto. Antes, tudo aquilo para que não existia uma definição cabal passava a chamar-se *performance*:

Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola — quer se tratasse de cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual — parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direcções. (Goldberg, 2007, p. 8)

Coloco como objectivo localizar a «contemporaneidade» do intérprete, nos lugares onde os objectos artísticos envolvem actores, bailarinos e jovens estudantes cujas acções não são o resultado exclusivo de técnicas específicas e tradicionais mas antes evidenciam a sua função de verdadeiros *operadores*. Parafraseando Gilles Deleuze, que comenta aqui o trabalho de Carmelo Bene: «L’uomo di teatro non é più autore, attore o regista. È un operatore.»<sup>7</sup><sup>8</sup> (apud Giacché, 2007, pp. 61-62).

---

<sup>5</sup> Que põe em cena o seu próprio eu com todos os artifícios dos quais dispõe, e que propõe essa presença ao corpo daqueles que o observam, o escutam e, mais raramente, o sentem e tocam.

<sup>6</sup> A obra e o autor citados por Traquino são: Mike Featherstone, *Undoing Culture*, Londres, Sage, 1995, p. 94.

<sup>7</sup> O homem de teatro já não é autor, actor ou encenador. É um operador.

Nesta dissertação, propõe-se uma convergência de conceitos de diferentes categorias: o bailarino, o actor e também o aluno em formação são todos designados como *intérprete* – o intérprete como matéria de si próprio.

### **Escrita cénica contemporânea**

Existe um caminho traçado entre os criadores e os operadores das artes, onde falaciosamente se avança na procura de novas definições de géneros. É neste sentido que o território da *escrita cénica* se assume como um paradigma em todos os seus aspectos:

Creio que devemos evitar, de uma vez por todas, e a todo o preço, a ratoeira da definição, bem como as falsas questões sobre a pertença das obras em causa a um ou outro género, teatro ou dança. Devemos analisar este corpus como um projecto artístico e linguístico, sem barreiras entre os diferentes modos e meios de comunicação, como uma sábia colagem de gestos, de falas, de músicas, de canções, de coisas e de elementos naturais que formam uma escrita “cénica”, original. Falo de escrita cénica, porque me parece ser o termo mais compreensível. (Vaccarino, 2005, p. 15)

A *escrita cénica* é uma linguagem que não está interessada em definir-se pela dança, pelo teatro e/ou pela *performance*. A *scrittura scenica*<sup>9</sup> é uma definição que surge nas décadas de 60 e 70 e foi objecto de estudos que culminaram com a publicação de uma revista<sup>10</sup>, dirigida pelo reconhecido

---

<sup>8</sup> Vale a pena lembrar a importância do trabalho de Carmelo Bene, inesquecível *mestre* revolucionário do teatro italiano do final do século XX, nas palavras de Piergiorgio Giacché (2007): «Eliminare la rappresentazione o evocare l'irrappresentabile restano scelte equivalenti, anche quando cessano di essere coincidenti. È però senz'altro questa – tra negazione della rappresentazione e messa in scena della irrappresentabile – l'oscillazione più significativa all'interno della produzione teatrale di Carmelo Bene; è questo il «dilemma» che arricchisce le sue opzioni e che libera nuove possibilità.» (p. 85)

(«Eliminar a representação ou evocar o irrepresentável permanecem opções equivalentes, mesmo quando deixam de ser coincidentes. Mas é sem dúvida esta – entre a negação da representação e a encenação do irrepresentável – a oscilação mais significativa no interior da produção teatral de Carmelo Bene; é este o «dilema» que enriquece as suas opções e que liberta novas possibilidades.»)

<sup>9</sup> *Escrita cénica*.

<sup>10</sup> O título da revista é *La scrittura scenica* e foi publicada em Itália entre 1971 e 1983. Tratou-se de uma publicação com uma dimensão política e com teor assumidamente radical.

crítico e investigador de teatro Giuseppe Bartolucci (no entanto, o termo deve ser atribuído ao *brechtiano* Roger Planchon). Bartolucci dedicou-se ao estudo da *escrita cénica* e pretende ultrapassar as definições de géneros, procurando contaminar arte e realidade:

Praticare la scrittura scenica significa essere consapevoli della specificità dell'arte teatrale, senza limitarsi alla «illustrazione» di un testo, ma utilizzando i diversi elementi che concorrono all'evento spettacolare (la scena e più in generale lo spazio, il suono ovvero parola, rumori e musica, il gesto, gli oggetti eccetera) valorizzandone l'autonoma forza poetica e significante, e le diverse materialità e linguaggi.<sup>11</sup> (Ponte di Pino, 2001, s.p.)

Defino por *escrita cénica contemporânea* aquela actividade onde convergem múltiplas linguagens ligadas às actividades artísticas que, neste sentido, criam uma convenção e assumem a «confusão epistemológica» como parte integrante da criação:

Um dos modos de expressão mais aliciante da grande parte do miolo da cena contemporânea (...) — é o ressurgimento de formas antimiméticas — como o teatro documental ou *verbatim*, espectáculos com não actores ou peças criadas a partir de factos ou eventos reais —, resultando na criação de uma confusão epistemológica entre o real e o ficcionado, o autêntico e o construído. (Coelho, 2010, p. 9)

A *escrita cénica contemporânea* pretende observar a criação artística sem delinear os géneros de forma estanque, assumindo uma linguagem que se assume intrínseca e sem especificações de categorias:

L'abolizione dei limiti tra i codici della creatività costringe coloro che studiano tali fenomeni a varcare anche essi i confini di uno specifico occupandosi anche nella stessa misura di più espressioni artistiche. Oggi, osservare il mondo dell'arte di ricerca obbliga a sconfinare in campi un tempo rigorosamente delineati e quindi a parlare di poesia o di teatro quando non di musica e di tecnologie contemporanee. Il che porta, se possibile, ad esplorare con attenzione più aree che nella ricerca artistica si intersecano continuamente. Così accade per chi voglia

---

<sup>11</sup> Praticar a escrita cénica significa ter consciência da especificidade da arte teatral, sem se limitar à «ilustração» de um texto, mas utilizando os diferentes elementos que concorrem para o evento espectacular (a cena, e mais generalizadamente o espaço, o som, ou seja, a palavra, ruídos e música, o gesto, os objectos, etc.), valorizando a força poética autónoma e significante, e as diferentes materialidades e linguagens.

chiedersi cosa sia stata e cosa sia oggi la cosiddetta performance, o azione, o intervento.<sup>12</sup> (Petrini, 2006, p. 129)

*A escrita cénica contemporânea* é um conjunto de manipulações dos códigos e de combinação de signos, que se recusa a dividir os géneros e exalta completamente a sua contaminação: aqui o ser humano é posto no meio, na sua totalidade, como centro de uma experiência directa. É uma escrita que se consubstancia plenamente no entendimento que Gabriel Rockhill (2010) avança para o próprio fenómeno da escrita:

A escrita não é apenas uma sequência de signos tipográficos cuja forma impressa se distingue da comunicação oral, mas uma determinada **partilha do sensível** que substitui o ideal da palavra do **regime representativo** por uma forma de expressão paradoxal que mina a ordem legítima do discurso. A escrita é a **palavra muda da literariedade** democrática, cuja «palavra órfã» circula livremente e fala a qualquer um precisamente porque não há um *logos* vivo que a dirija. Mas, ao mesmo tempo, a escrita também se presta a constituir um «discurso incorporado» que encarnaria a verdade de uma comunidade. (Rockhill, p. 91)

Não se trata aqui de discutir *performance*: tal como explicarei ao longo da tese, trata-se de uma *não-categoria* que quebra barreiras entre diferentes disciplinas e géneros artísticos (teatro, dança, artes plásticas, música, ópera, audiovisuais, etc.) que, ao contrário da *performance*, não encontrou, e não pretende ainda encontrar uma definição clara, como género específico. *A escrita cénica contemporânea* identifica-se através da procura de uma *não-definição* que acarreta uma interminável série de problemáticas acerca da sua natureza, dos seus pressupostos e das suas possíveis descrições:

A tradição performativa foi fundamental para abrir fronteiras entre as artes visuais, a dança e o teatro. Não podia, pois, deixar de me influenciar, na medida em que utilizo o espaço, o tempo e a presença física. As distinções entre estas disciplinas ainda estão em aberto, mas a minha formação no que respeita ao

---

<sup>12</sup> A abolição dos limites entre os códigos da criatividade obriga aqueles que estudam tais fenómenos a ultrapassar, eles próprios, os limites de uma especificidade, ocupando-se também, na mesma medida, de mais expressões artísticas. Hoje, observar o mundo da arte experimental obriga a não nos confinarmos a lugares que há algum tempo estavam rigorosamente delineados e, portanto, a falar de poesia ou de teatro, quando não de música ou de tecnologias contemporâneas. Isso implica, se possível, explorar com atenção mais áreas que na pesquisa artística se intersectam continuamente. E assim acontece a quem se queira questionar sobre o que foi e o que é hoje a chamada *performance*, ou acção, ou intervenção.

“trabalho de palco” está ligada à dança, à ideia de corpo receptáculo de experiências e emoções, de corpo palavra. E isso implica renunciar a qualquer tentativa de dar respostas únicas e definitivas — o que importa é proporcionar uma reflexão junto do público. (Tagliarini & Pães, 2010, p. 25)

Apesar destas indefinições, existe a certeza de que a palavra não é o elemento fulcral que define os sentidos da *escrita cénica contemporânea*, como sempre aconteceu, por exemplo, até ao século passado, no teatro Ocidental:

Il teatro è, in effetti, essenzialmente un’operazione “impura” e la scrittura scenica è strutturalmente una scrittura “materialistica”. Come tale essa rifiuta, in primo luogo, esteticamente, qualsiasi ascendenza idealistica, che salvaguardi e dia privilegio alla parola. Oggi la scrittura scenica non si estende, non riposa più su questa autonomia della parola; e giustamente si vuole porre questa parola alla pari di altri elementi, gesto, fonetica, spazio e tempo, sulla scena.<sup>13</sup> (Bartolucci, 1970, p. 65)

A *escrita cénica contemporânea* pretende quase criar, parafraseando Carmelo Bene, um «teatro senza spettacolo»<sup>14</sup> (apud Giacchè, 2007, p. 111), onde se pretende libertar o discurso da gratuidade do acto.

### Corpo sensível

O corpo sensível, consequência de um «teatro sem espectáculo», é o lugar por excelência onde o intérprete questiona as suas possibilidades e coloca em jogo as suas percepções:

A percepção é sempre lançada por um corpo que se perfila no mundo da sua incisão e da sua irrupção, entrando em concertação com ele sem que a consciência possa dominar os seus acordos tácitos, os seus contrastes e afectos. (Martin, 2005, p. 314)

É o corpo que serve ao intérprete contemporâneo para poder estruturar as suas construções cénicas, dentro de um panorama onde a

---

<sup>13</sup> O teatro é, com efeito, essencialmente uma operação “impura” e a escrita cénica é estruturalmente uma escrita “materialística”. Como tal, ela recusa, em primeiro lugar, esteticamente, qualquer ascendência idealística que salvguarde e privilegie a palavra. Hoje a escrita cénica não se desenvolve, já não assenta na autonomia da palavra; e justamente pretende-se colocar esta palavra ao mesmo nível dos outros elementos, gesto, fonética, espaço e tempo, na cena.

<sup>14</sup> Teatro sem espectáculo.

multiplicidade de linguagens propõe o estabelecimento de uma forte aproximação ao *sensível*: «A partilha do sensível é a lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum ao estabelecer primeiro os modos de percepção nos quais estes se inscrevem.» (Rockhill, 2010, p. 94). Se esta partilha «tanto gera formas de inclusão, quanto de exclusão» (Rockhill, 2010, p. 94), elegi o *corpo sensível* como o lugar dos múltiplos acontecimentos aos quais o intérprete contemporâneo está sujeito: «A sensibilização do racional é ao mesmo tempo a racionalização do sensível. A sensibilidade humana torna-se um *analogon rationis* e a Estética tem a sua expressão própria como ciência desse *analogon* da razão.» (Serrão, 2007, p. 19). Esta sensibilidade deve ser entendida como uma forma de pensamento:

Se Kant identifica como elemento distintivo da vivência estética o seu conteúdo predominantemente afectivo, não deixa de sublinhar que a mobilização da faculdade de sentir se processa em simultâneo com o exercício de uma maneira de pensar (*Denkungsart*) que dirige o sujeito para o objecto e o aprecia por ele mesmo independentemente do valor cognoscitivo, da utilidade ou do interesse moral de que se possa também revestir. (Serrão, 2007, p. 43)

Este *corpo sensível* é um corpo que se move mais facilmente no silêncio, que não se mostra como um corpo virtuoso, pretendendo quase criar uma *ausência* que possa dar lugar a múltiplos possíveis: «Si sfugge necessariamente al limite dell'unità di un corpo e ci si disperde nella molteplicità degli «atomi» che lo compongono.»<sup>15</sup> (Giacchè, 2007, p. 121). É um *corpo presente* que pretende aprender a sentir, cultivando assim uma posição:

Aprender a sentir significa o mesmo que aprender a viver. Um caminho fundado no apelo do presente e do nascimento repetido, feito de uma expressividade que tanto pode assumir a serenidade da contemplação como a vivência inspirada da exuberância e do ardor afectivo — “O fazer-se sentir não tem por isso nada de ruidoso e de provocatório: afirma com simplicidade e com firmeza o carácter imprescindível de uma experiência que não é um mero resto, um resíduo de sensações e afectos mais ou menos remotos, mas que se posiciona a todo o momento na sua plenitude, completude, perfeição.”<sup>16</sup> Numa palavra: que cultive em

---

<sup>15</sup> Fugimos necessariamente ao limite da unidade de um corpo e perdemos-nos na multiplicidade dos «átomos» que o compõem.

<sup>16</sup> A obra e o autor citados por Serrão são: Mário Pernola, *Del Sentire*, Torino, Einaudi, 1991, p. 96.



vez da indiferença o prazer, em vez do enjoo a alegria, em vez do frenesim a sabedoria. (Serrão, 2007, p. 86)

O *corpo sensível* pretende ser o pilar construtivo do *Terceiro Corpo*, assumindo a transição entre objecto e sujeito na qual o intérprete está constantemente envolvido: é o veículo da experiência perceptiva, capaz de «explorar os materiais, de pesquisar as capacidades plásticas de suporte não tradicionais, de inventar gramáticas inéditas» (Serrão, 2007, p. 71), tornando-se testemunha de todas as alterações da experiência perceptiva da realidade.

### Terceiro Corpo

O *Terceiro Corpo* será o objecto desta dissertação, como lugar de estudo para o intérprete contemporâneo. Ao admitir que todos os territórios do conhecimento atravessam o corpo, assumo o *Terceiro Corpo* como território de um *pensamento prático*. Neste corpo contemporâneo, o intérprete é também criador e não existe uma verdadeira hierarquização específica entre os diversos intervenientes na criação.

Procuró construir uma proposta de intervenção através da qual os intérpretes que estudam o *Terceiro Corpo* possam desenvolver a capacidade de *estar conscientemente presentes no momento presente*, formando uma identidade que os faça entender, aceitar e dialogar com as regras do imediato, compreendendo o lado mais intangível da velocidade e da compressão dos sentidos e do tempo: «Hoje existe uma dificuldade em pensar o tempo (a sua percepção e uso) devido à superabundância de acontecimentos» (Traquino, 2010, p.16). Este *Terceiro Corpo* pretende ser um testemunho da nossa contemporaneidade, desenvolvendo as suas qualidades na capacidade de mover conscientemente a sua *atenção* evitando tornar-se um receptor *passivo* das informações às quais é constantemente submetido e agindo através da construção de uma *consciência cénica* que lhe permita estabelecer uma organização das suas possibilidades.

O *Terceiro Corpo* torna-se o bloco central das acções cénicas onde a *escrita cénica contemporânea* se constrói, tornando-se o eixo principal da sua organização: aqui todas as linguagens convergem, quase como um

contentor de múltiplas informações. Procura-se consumir os limites e romper as barreiras do possível: «A prática moderna é um exercício de transgressão de fronteiras e transcendência dos limites.» (Bauman, 2010, p. 9). Pretende-se que todos os conceitos estabelecidos possam transformar-se num acto concreto: neste corpo atento e *sensível* procura-se construir todas as geografias dramatúrgicas contemporâneas, através de um acto de presença que testemunhe uma experiência artística capaz de continuar a acompanhar o mundo através de um desfasamento, através de um olhar contemporâneo. É um corpo que se identifica com a definição de emancipação de Gabriel Rockhill: «O processo de emancipação consiste na verificação polémica da igualdade.» (2010, p. 91). É um corpo permeável às diferenças e que, a partir delas, pretende investigar, desenvolver-se e encontrar percursos:

The ability to live with differences, let alone to enjoy such living and benefit from it, does not come easily and certainly not under its own impetus. This ability is an art which, like all arts, requires study and exercise. The inability to face up to the vexing plurality of human beings and the ambivalence of all classifying/filing decision are, on the contrary, self-perpetuating and self-reinforcing: the more effective the drive to homogeneity and the efforts to eliminate the difference, the more difficult is to feel at home in the face of strangers, the more threatening the difference appears and the deeper and more intense is the anxiety it breeds.<sup>17</sup> (Bauman, 2000, p. 106)

O corpo do *imediato* é o corpo do intérprete do século XXI, onde a cultura da *rede*, da *internet* e das *tecnologias*, anula o tempo entre o acontecer, o conhecer e o reagir. Nasce numa nova época, um *III ciclo de consumismo*, que, como afirma Gilles Lipovetsky (2009), já não pertence à era pós-moderna mas que já podemos chamar de «hiper-moderna», assim como já não falamos de escolha mas sim de *hiper-escolha*:

Em suma, a fase III representa a passagem da era da escolha à era da hiperescolha, do monoequipamento ao multiequipamento, do consumismo descontínuo ao consumo contínuo, do consumo individualista ao consumo hiperindividualista. (p. 88)

---

<sup>17</sup> A capacidade de viver com as diferenças, de desfrutar de um tal viver e beneficiar dele, não chega facilmente e certamente não pelo seu próprio ímpeto. Esta habilidade é uma arte que, como todas, requer estudo e exercício. A incapacidade de lidar com a pluralidade vexatória dos seres humanos e a ambivalência de todas as decisões de classificação/catalogação são, pelo contrário, auto-perpetuadoras e auto-reforçadoras: quanto mais efectivos o caminho para a homogeneidade e os esforços para eliminar a diferença, mais difícil é sentirmo-nos confortáveis perante estranhos, mais ameaçadora nos surge a diferença e mais profunda e intensa é a ansiedade que ela cria.

Tudo está sujeito a uma *globalização* que anula a distância entre causa e efeito, tornando as fronteiras cada vez mais ténues e frágeis:

A nova velocidade torna a acção instantânea e, como tal, virtualmente imprevisível, mas também potencialmente impossível de punir. E a imagem que a impunidade da acção reflecte é a vulnerabilidade potencialmente ilimitada e irremediável dos seus objectos. (...) A «globalização» é o termo comumente usado para dar conta dessa estranha experiência de o «mundo estar a encher». Com a velocidade de transmissão (e também dos estímulos que disparam a acção) a atingir o seu limite — a velocidade da luz —, a quase instantaneidade da sucessão de causa e efeitos torna ainda mais próxima a maior distância e, em última instância, elimina a própria distinção entre causa e efeito. (Bauman, 2010, p. 23)

Trata-se de estabelecer um lugar que, apesar de vivenciar a cultura da velocidade, procura a complexidade e não a simplificação, deseja a profundidade e não a superficialidade, procurando fortalecer a atenção no meio de tanta dispersão, num mundo onde «a desordem já não nasce do que falta, mas do *hiper*» (Lipovetsky, 2010, p. 31), como sustenta o etnólogo Marc Augé no seu livro *Não-Lugares* (2007), quando focaliza no excesso de tempo, de espaço e de individualismo a noção de *sobremodernidade*.

Numa época do imediato, as linguagens anulam o tempo entre nós e o mundo e, também, entre nós e a nossa própria mente, cancelando quase a nossa participação física nos acontecimentos. Muitas vezes penso que, quando estou em frente ao ecrã, «me sinto» em contacto com o mundo, mas na realidade estou sozinho a carregar nas teclas. Neste sentido, apesar de reconhecer toda a enorme importância do desenvolvimento tecnológico e de todos os espantosos caminhos que abriu para a transformação do mundo, coloco na *acção* o fundamento do desenvolvimento da formação do intérprete:

Vivemos o agora separado do aqui, o tempo separado do espaço, como estando simultaneamente em todo o lado e em lado algum. Presenciamos acontecimentos não vividos realmente, mas que chegam em directo, filtrados por uma experiência que não é a nossa. Somos “projectados” para espaços onde não estamos, através de informação construída pelo “olhar” dos outros (muitas vezes tendencioso e manipulador). Apesar de todas as virtualidades dessa experiência, na verdade a tendência pode ser a de desempenharmos, predominantemente, um papel de receptores, ficando relegada para segundo plano a possibilidade de acção. O que nos pode levar ao distanciamento em relação ao espaço onde realmente nos encontramos e à dispersão face ao que se passa próximo de nós. (Traquino, 2010, p. 17)

Procuro no *Terceiro Corpo* um lugar de participação verdadeira nos acontecimentos (apesar do mundo virtual, das ficções e das convenções), que, nesta nova dimensão de escrita cénica, possa permitir aos intérpretes uma consciência clara e inteligível perante os discursos multi-disciplinares desta nossa época de mudanças, que, no entanto, não exclui estabelecer relações com o mundo virtual e com a ausência de qualquer significação:

Ma il corpo può essere anche, come afferma Gil, cosa che non significa nulla e non dice nulla, disponibile soltanto ad essere veicolo di espressione di tutti i codici che possono essere iscritti in esso. “Ma proprio per questa sua illimitata disponibilità, il corpo é un *operatore simbolico* che consente un’interminabile decostruzione dei codici che equivale a una continua liberazione di senso” (...).<sup>18</sup> (Dallari, 2005, p. 131)

Com este *Terceiro Corpo* pretendo contribuir para uma reflexão à volta do ensino, num mundo onde elevar o homem parece ser totalmente desnecessário e o que importa é «ser conhecido». Como afirma Gilles Lipovetsky (2009): «O “valor espírito” de que falava Valéry foi substituído pelo “valor animação” sistematicamente explorado pelo valor comercial.» (p. 304)

O *Terceiro Corpo* é uma proposta de um discurso pedagógico que procurará assumir as linguagens contemporâneas não mais como «fortemente transdisciplinares», tão evidentes são as suas complexas características, mas que se propõe perceber e descrever de que forma a *transdisciplinaridade* modificou as dicotomias das criações artísticas e, conseqüentemente, dos percursos académicos.

É um discurso que visa dignificar o pensamento, através de uma disciplina prática, e tornar o intérprete capaz, através do *Terceiro Corpo*, de aceitar e entender as vantagens da velocidade e as modificações do seu tempo, encontrando uma dimensão estético-cultural própria. Esta conquista permitir-lhe-á não ser vítima da «estética do consumo», do «zapping» e do

---

<sup>18</sup> Mas o corpo pode ser também, como afirma Gil, uma coisa que não significa e não diz nada, disponível somente para ser veículo de expressão de todos os códigos que podem ser inscritos nele. “Mas justamente por esta sua ilimitada disponibilidade, o corpo é um operador simbólico que consente uma interminável desconstrução de códigos que equivale a uma contínua libertação de sentidos.”

«descartável», possibilitando simultaneamente a construção consciente de uma liberdade, em coerência com os seus princípios, que são integrados no próprio discurso da contemporaneidade: «Na perspectiva de vivermos melhor em conjunto, a cultura democrática, mais do que nunca, está em aberto e por inventar, requerendo que se mobilize a inteligência e a imaginação dos seres humanos.» (Lipovetsky, 2010, p. 37).

Estes princípios poderão ser construídos através de uma reformulação de valores culturais e éticos se, nos lugares de formação, for possível actualizar a pedagogia e torná-la capaz de reorganizar e reequilibrar todo o sistema de *multi-acontecimentos*. Como? Através de uma confrontação despojada por completo de barreiras entre os vários campos de ensino até agora separados (como tem acontecido, por exemplo, com o teatro e a dança), mas também em todas as áreas artísticas e não só:

O fundamental (como Jean-Pierre Dacheux sagazmente observa) reside no facto «de todas aquelas coisas impensáveis que cimentaram o estabelecimento das fronteiras consideradas estáveis e intransmissíveis»<sup>19</sup> terem acabado a uma dupla pressão: a montante (a globalização) e a jusante (a biodiversidade) (Bauman, 2010, p. 15)

Neste percurso de *biodiversidade* e de *globalização*, cada aluno deve ter acesso aos instrumentos que lhe permitam aprender a «transformar o mundo» e o pedagogo tem a obrigação de auxiliar este caminho, estimulando acima de tudo a curiosidade e a vontade de cada um se descobrir, através de uma contínua reflexão e de um pensamento prático. Tudo isto não pode acontecer carregando numa tecla, mas sim participando nos acontecimentos. Provavelmente, muito em breve, assumiremos (se não estamos já a fazê-lo) que o participar verdadeiramente nos acontecimentos será realmente carregar numa tecla ou estar em frente a um ecrã (como, paradoxalmente, é o meu caso no acto de escrita desta tese).

Mas encontrar nas tecnologias um suporte não significa fazer dele o eixo paradigmático da nossa vida: se é verdade que «a modernidade é inseparável deste optimismo tecnológico, deste humanismo prometeico»,

---

<sup>19</sup> Jean-Pierre Dacheux , «Balcanizer L'Europe?», em *Lignes*, Outubro de 2001, p. 78.

(Lipovetsky, 2010, p. 55) é também importante não deixar acontecer que «o *techno sapiens* terá substituído o *homo sapiens*» (Lipovetsky, 2010, p. 55).

O pedagogo precisa de participar na estruturação das identidades dos intérpretes, favorecendo a construção de um corpo cujo objectivo reside em transformar as próprias percepções numa clara e estruturada consciência cénica, que estabeleça um contínuo diálogo com as novas identidades de criação cénica que se assumem como *inclassificáveis*. Tal como refere José A. Bragança de Miranda (2008), citando Italo Calvino:

*Todos os parâmetros, as categorias, as antíteses que tinham servido para imaginar e classificar e projectar o mundo são agora questionados. Não é nada menos que a arquitectura do mundo que desaba e toda a estrutura que o determinava, resultante da projecção de um ícone absoluto. (p. 44)*

Procurro, através do *Terceiro Corpo*, propor uma possibilidade pedagógica para decifrar as problemáticas que surgem no princípio deste século, onde «a era gloriosa da cultura cedeu o lugar ao império do *entertainment* (...) enquanto prossegue a dominação tecnocientífica» (Lipovetsky, 2009, p. 303), aplicável a uma classe artística cujas categorias e géneros convergiram num lugar impossível de ser classificado.

Pretendo reflectir sobre o ensino enquanto lugar de um posicionamento possível face ao império do *entertainment*: criar uma pedagogia atenta às problemáticas que transformaram a velocidade dos acontecimentos e multiplicaram as suas possibilidades, mas que delas não dependa.

A pergunta: «Será que domina a lógica dos interesses individuais?» (Lipovetsky, 2009, p. 306), deixa uma importante reflexão no que diz respeito à educação do século XXI:

Os valores hedonistas, a oferta cada vez maior de consumo e de comunicação e a contracultura concorreram para a desagregação dos enquadramentos colectivos (família, igreja, partidos políticos e moralismo) e, ao mesmo tempo, para a multiplicação dos modelos de existência. Daí o neo-individualismo de tipo opcional, desregulado e não compartimentado. A “vida à escolha” tornou-se emblemática deste *homo individualis* desenquadrado, liberto das imposições colectivas e comunitárias. (Lipovetsky, 2010, p. 60)

Esta questão coloca em jogo vertentes políticas que não serão objecto desta tese, mas que, silenciosamente, percorrem algumas questões desta dissertação, enquanto paradigma de problemáticas estruturais dos lugares de ensino.

Através do paradigma do *Terceiro Corpo* procuro fundamentar uma proposta de intervenção para a formação do intérprete, que se consubstancie na construção de um instrumento de trabalho, que defino como *partitura*.

### Partitura

A *partitura* é uma «possibilidade de acção» que, neste caso, se aplica a um contexto de formação: é um percurso que se estabelece convencionalmente através de três etapas, *Eu, Eu e Os Outros* e *Eu e O Outro*. O intérprete realiza este percurso, agindo sobre quatro conceitos fundamentais — *disponibilidade, possibilidade, decisão/escolha, responsabilidade* — que sustentam os pressupostos para a criação dos materiais cénicos. A acção do intérprete na partitura tem como objectivo procurar uma consciência cénica que lhe permita potenciar a sua *presença* em cena. A partitura não tem regras fixas, não pretende sistematizar-se automaticamente e deseja fortificar as qualidades cénicas do intérprete, permitindo-lhe estar em cena livremente, sem preconceitos, «sempre pronto sem saber o que vai acontecer». Sustentam a partitura princípios de organização e não de imposição prévia, sendo que no percurso «agido» o intérprete assume a responsabilidade pela sustentabilidade da cena (onde é *objecto e sujeito*), assim como assina a *escrita cénica* através de sucessivas apropriações. Não procura o modelo de *imitação* como meio de criação e assume, através da *escolha*, a responsabilidade pelas suas percepções — a *decisão* é a medida da compreensão dos materiais cénicos.

Através da *partitura*, proposta pelo docente ou autor (que, na descrição da *proposta de intervenção* passarei a designar como *orientador*), o intérprete é conduzido para realizar um percurso de descoberta das suas próprias capacidades — e por isso dos seus limites —, para criar a escrita cénica a partir dele próprio e/ou das ideias que o autor lhe propõe, como

espaços de intervenção. Trata-se de reconhecer ao intérprete o seu estatuto de criador.

O intérprete descobre a importância da *decisão*: adquirir uma vasta consciência cénica sem conseguir agir não é suficiente para a concretização dos materiais cénicos. Ter *consciência cénica* não é construir, é criar uma possibilidade no interior da consciência cénica do intérprete. Quando o intérprete navega nas suas percepções, ou seja, quando tem *consciência cénica* mas não decide o que pode fazer com ela, arrisca-se a ir à deriva, instaurando uma falsa ideia da acção. De facto, só a *decisão* permite avançar pelo *possível* e criar a *escrita cénica contemporânea*. Aqui, o intérprete desenvolve o trabalho investigando a diferença entre *percepção* e *informação*, reforçando uma consciência que lhe permite distinguir, através da *decisão*, quando é que *a percepção* é também *a informação* que estabelece com o observador.



## 2. Formação

Com o conhecimento não se pretende a mera apropriação ou transmissão de um qualquer acto ou descrição pletórica, antes pretender-se-á que o sentido do “facto”, enquanto termo sincategoremático, seja o sentido em que o conhecer, ou o compreender, se entenda para além da aquisição de crenças verdadeiras em direcção à descoberta e à projecção de todos os tipos de adequação entre conhecimento e realidade. (Ferreira, 2007, p. 103)

A partir dos cinco conceitos acima referidos, acredito que podemos continuar a encontrar na pedagogia o espaço de suporte e criação da *escrita cénica contemporânea* e também o lugar onde exista a possibilidade de poder desacelerar e parar para pensar e reflectir, tentando criar bases para reconstruir modelos que possam voltar a «elevar o homem» nesta nossa sociedade de «hiper-tudo»: uma reinvenção permanente e contínua do conhecimento, face sobretudo a esta época de multiplicação constante e infinita, onde por vezes é difícil distinguir o mundo virtual do real.

Definir a realidade tornou-se um exercício complexo. Aliás para Jean Baudrillard (2003): «The perfect crime would be the elimination of the real world»<sup>20</sup> (p. 61). Do mesmo modo, torna-se inútil decidir o que é e o que não é ficção, como explica o autor de banda desenhada Luís Filipe Silva quando afirma que «vivemos num mundo de ficção em que as próprias técnicas ficcionais invadiram tudo à nossa volta» (Silva & Nunes, 2010, p. 14). Continua o autor: «Tanto mais que a própria ciência e as tecnologias evoluíram de tal modo que custará imaginar ficções que transcendam a realidade» (Silva & Nunes, 2010, p. 14). E é neste contexto tecnológico, onde dificilmente se pode prescindir de um «mediador», que experienciamos constantemente um acesso não directo às coisas:

As novas tecnologias da informação e da comunicação estão de facto a transformar de modo fundamental a nossa experiência, na medida que são tecnologias de mediação, isto é, suportam o modo como acedemos, damos forma, arquivamos e transmitimos a nossa experiência cultural. E, nessa medida, estão na base da nossa “experiência cultural”. (Cruz & Nunes, 2010, p. 11)

---

<sup>20</sup> O crime perfeito seria a eliminação do mundo real.

Neste contexto e reconhecendo plenamente a importância da experiência de mediação das novas tecnologias nas culturas contemporâneas, é necessário sublinhar a importância da pedagogia como lugar onde é importante encontrar espaços de uma outra forma de *mediação*, onde a linguagem reassume o seu papel central na própria construção e formação do sentido, numa relação directa que envolve corpo, mente e o próprio real, ou a experiência que dele se tem e com a qual a linguagem permanentemente se debate.

Tal como a ciência, no seu percurso de exploração e descoberta, se impõe limites epistemológicos que lhe são próprios, também a linguagem está sujeita às suas próprias limitações semânticas que os *hipertextos* tendem a contornar ou iludir. Há limites da experiência humana que, sem o debate em primeira mão da linguagem como forma especificamente humana de apropriação do mundo, perdem definição e contorno, transformando a experiência humana do mundo em ruído e cegueira por perda de referência. O sentido que, através da mediação da linguagem, se constitui para as mais diversas experiências humanas do mundo, não é nunca um produto acabado, senão antes um processo contínuo de construção e debate interior. Nenhum sentido existe *ex nihilo*; ao contrário, todo o sentido se encontra ancorado numa relação dialéctica entre os fenómenos e a experiência (humana) que se faz deles — que é o mesmo que dizer, numa relação dialéctica entre os fenómenos e a linguagem (humana) que os transforma em sentido.

Face à abundância informacional que nos bombardeia quotidianamente, necessito encontrar na pedagogia um espaço de «reflexão sem mediação tecnológica», onde cada intérprete possa permitir-se pensar o seu desenvolvimento a partir de si próprio, reconhecendo-se plenamente e encontrando na sua própria pessoa os meios necessários à sua sustentabilidade, recorrendo, se necessário, a todas as tecnologias para experienciar o mundo contemporâneo como uma possibilidade e não, como frequentemente acontece, como centro do contexto criativo.

De outro modo, o excesso de informação disponível pode conter em si o risco de afastar os indivíduos do próprio processo de formação do sentido para as coisas. Como afirma Luís Rocha: «É preciso saber qual a maneira de

usar as tecnologias sem perder a nossa individualidade”. Mas isso, como ironiza, “ainda ninguém sabe”» (Rocha & Nunes, 2010, p. 14).

Utilizamos as informações como produtos acabados, demitimo-nos do debate com elas e da possibilidade de formarmos sentidos a partir delas.

Gilles Lipovetsky (2010) levanta uma questão importante na problemática do ensino contemporâneo: o intérprete, através de um acesso ilimitado ao «saber», ganha uma falsa ilusão do conhecimento que o demite automaticamente de um percurso de conhecimento exigente e difícil que qualquer formação requer:

A hipermodernidade criou uma situação nova que não afecta apenas a escola, mas também o próprio saber. Já não há cânones de conhecimento, já não há percursos obrigatórios para se construir uma cultura partilhada. Vivemos actualmente num caos que é, ao mesmo tempo, de abundância e imediatez. Nunca estiveram disponíveis tantas informações, nunca foram tão abundantes os recursos enciclopédicos. Todavia, cabe perguntar, abundantes em quê? A Wikipédia, símbolo deste saber mundializado, distribui na internet, de forma desordenada, conhecimentos díspares que vão do mais exigente ao mais superficial e até ao mais duvidoso. Não há distância crítica, não há hierarquia das informações: há acesso imediato de todos a um saber cortado aos pedaços, que retira legitimidade aos professores e promove a credibilidade e a facilidade do mínimo esforço. (p. 199)

Estou particularmente interessado na observação comportamental dos intérpretes perante a imediatez das informações de que necessitam. Todos eles têm acessos imediatos e artefactos de acesso imediato que não lhes permitem obter um espaço de reflexão suficientemente autónomo e válido; facilmente resolvem as dúvidas e as questões através do acesso a um computador ou a um telemóvel. Esta resposta tecnológica é, nas palavras de Peter Weable, director do ZKM, Centro para a Arte e Tecnologia dos Media de Karlsruhe, «uma resolução colectiva dos problemas» (Weable & Nunes, 2010, p. 14). É como se os alunos abdicassem de se constituir como sujeitos.

Esta questão é particularmente importante no que diz respeito aos caminhos de liberdade individual e colectiva que a pedagogia ainda pode oferecer ao intérprete:

De certa maneira, já somos uma inteligência colectiva. Mas, esta inteligência, característica por exemplo das formigas ou dos enxames, tem um preço: os indivíduos têm menos liberdade. Ou seja, somos constrangidos a pensar como os outros pensam. (Weable & Nunes, 2010, p. 14)

É interessante observar aqui dois pontos de vista aparentemente contraditórios, o de Peter Weable, que descreve «uma inteligência colectiva», e o de Gilles Lipovetsky que se refere ao «*homo individualis*». Não existe nenhuma contradição. O «neo-individualismo de tipo opcional» de que fala Gilles Lipovetsky resulta, segundo o autor, de dois factores — a quebra de participação em enquadramentos colectivos e a pluralidade de modelos de existência à disposição de cada um. Estes dois factores, conjugados, retiram aos indivíduos os seus patrimónios tradicionais de construção da própria identidade, fundada na memória dos grupos de pertença e no lugar de origem de cada um. Sem ligações particulares firmadas, sem participação em instâncias de identificação e reconhecimento mútuo, qualquer indivíduo sujeito à hiper-estimulação de um mundo globalizado perde, por assim dizer, definição, passando a constituir-se como não mais do que um ponto no firmamento humano que povoa o mundo. Se por um lado se individua, «optando» por um modo de ser à escolha, por outro lado isola-se das suas referências socioculturais e destitui-se da identidade própria que só pode fundar-se nelas. O *homo individualis* é individual, na medida em que é um misantropo cultural e, portanto, sendo individual, não é necessariamente um indivíduo. Partindo da «inteligência colectiva» de que fala Peter Weable, no entanto este *homo individualis* é apenas um ponto num firmamento colectivo, definido, por exemplo, através de metáforas como a *Web*, o *Facebook*, a Wikipédia, etc.

O problema que equaciono nesta dissertação está relacionado com a pedagogia no campo artístico: como se enquadra um problema de ordem teórica a partir de uma disciplina prática, no âmbito artístico, onde não existem dados suficientemente estáveis que permitam estabelecer regras específicas? Não é difícil observar que, desde sempre, a «transmissão de um conhecimento» será sempre objecto de respostas incompletas e temporárias, dado que um ensino que se consubstancia como «acto de pensar na prática», que é o caso da pedagogia nos campos artísticos, está sempre sujeito a respostas inacabadas e provisórias. Explico melhor: a passagem de um pensamento ou de um conhecimento nas práticas teatrais (que se constitui através de um *fazer pensando*), abre um espaço que não se pode definir, nos

seus procedimentos, como objectivo, pragmático e substantivo. Qualquer matéria de ensino no campo artístico está sujeita a uma profunda marca biográfica, identitária e pessoal do pedagogo. Isso acontece porque, lidando com objectos de natureza efémera, instituem-se regras e códigos próprios através das convenções que são, a cada momento, decretadas pelos próprios autores/criadores. Nas práticas pedagógicas artísticas, é possível (se não mesmo inevitável) aceitar que qualquer tentativa de sistematização e metodologia se constrói a partir da biografia/experiência do autor/criador/pedagogo.

Isto não é em si mesmo um problema mas um dado sobre o qual é preciso reflectir, no sentido de compreendermos que tipo de sistematização se pretende estabelecer quando as qualidades das próprias matérias pedagógico-artísticas surgem sempre num campo subjectivo e biográfico.

Na inevitável confrontação entre a pedagogia e o mundo, torna-se imprescindível observar como, conseqüentemente, a sobreabundância dos meios à nossa disposição nos convoca para um leque mais amplo de *possíveis* que, por sua vez, alargam ainda mais o nosso património de *subjectividade*.

É difícil compreender como é que numa actualidade *multifacetada*, como a que caracteriza a nossa sociedade contemporânea, podemos observar ainda situações onde a pedagogia aparece como um lugar onde a teoria e a prática parecem continuar separadas. Vivemos num momento em que as criações cada vez mais precisam de restabelecer caminhos dramáticos claros que, por sua vez, serão objecto de procedimentos pedagógicos. Num mundo cada vez mais globalizado, a reflexão artístico-pedagógica precisa urgentemente de anular as distâncias entre prática e teoria, face a uma complexidade que já não permite separações inúteis.

Nos lugares de ensino, observa-se uma inquietação cada vez maior quando discutimos acerca da multiplicidade das linguagens cénicas contemporâneas e dos percursos pedagógicos que suscitam para que possam ser ensinadas. A natureza efémera das linguagens artísticas torna por si só a questão complexa e sujeita a infinitos caminhos metodológicos. Mais: a questão preponderante acerca da nossa contemporaneidade causa-me ainda mais dúvidas quando observo que a multiplicidade e a *pluridisciplinaridade*

dos objectos criados já não permitem estabelecer percursos pedagógicos que não sejam dependentes da biografia do criador A, B ou C. Será possível sustentar uma prática pedagógica através de um carácter *substantivo* e não *subjectivo*? É difícil pensar na primeira possibilidade como algo concretizável, tratando-se de matérias que exigem como ponto de partida as experiências vividas e realizadas pelos criadores. Isto significa que a sistematização de uma metodologia não pode deixar de depender da «biografia» ou da «identidade» do pedagogo, tanto mais que estamos a discutir matérias que nascem e se sustentam através da criatividade e da experiência prática na criação do próprio pedagogo que, na maior parte dos casos, é também criador (seja ele encenador, coreógrafo ou director artístico de um projecto).

O acto de «pensar na prática» — no *fazer* — está sempre ligado aos caminhos que o pedagogo propõe. A problemática actual reside numa impossibilidade concreta de definir com clareza certos objectos da *escrita cénica contemporânea* que, por sua vez, e como consequência, não são ensináveis senão através de uma metodologia construída a partir de circunstâncias estéticas subjectivas.

O carácter biográfico, cada vez mais presente nas criações contemporâneas, levanta questões que devem ser reflectidas urgentemente: como se produz esta «passagem do conhecimento» quando este conhecimento em si exige uma fundamentação (enquanto objecto criativo) que ainda não está esclarecida? Como estabelecer o «saber académico», se a própria definição dos objectos está longe de ser determinada? Por que razão os intérpretes têm cada vez mais «dificuldade de argumentação», quando falamos das suas *qualidades* enquanto intérpretes? Que qualidades precisamos de identificar e reconhecer quando debatemos acerca da formação do intérprete na *escrita cénica contemporânea*?

É necessário acompanhar de perto as criações contemporâneas, correndo, caso contrário, o risco de continuar a estabelecer programas curriculares que nada ou pouco têm a ver com as verdadeiras necessidades do intérprete em relação à sua formação. É urgente reflectir e aproximar a criação contemporânea da formação, tentando criar um discurso que admita

a possibilidade de uma clara e profunda reorganização do pensamento e das estratégias subjacentes que regem as pedagogias contemporâneas.

É essencial cruzar, dentro dos lugares de ensino, conceitos de criação que nada têm a ver com uma espécie de sectarismo que deu lugar à figura do *mestre* e dos *métodos* (no teatro e na dança, especialmente), que contribuíram para a sobrevivência de vários métodos de ensino desactualizados, face às novas linguagens contemporâneas. Precisamos de reflectir face a um conjunto de linguagens que prevalecem sobretudo porque são resultado de uma convergência de pensamentos e ideias que provêm de disciplinas e práticas diferentes.

Apesar das dificuldades que tudo isto provoca, a escola deve ser o lugar de reflexão e de partida das metodologias contemporâneas; deve ser o ponto de encontro, o lugar de convergência das questões da criação, o espaço onde o debate se torna o lugar possível do entendimento exploratório das divergências estéticas. E esse próprio debate tornar-se-á espaço de sobrevivência da pedagogia se os criadores e os pedagogos (quase sempre a mesma pessoa em dois lugares) aceitarem ceder nas suas convicções e demonstrarem disponibilidade para a criação de um percurso pedagógico partilhado e livre de imposições prévias. Isto significa ceder e partilhar as suas experiências estéticas sem medo de as ver julgadas, com a preocupação de construir uma pedagogia que sirva verdadeiramente as necessidades de formação e partilhando os conhecimentos através de um discurso que, apesar de não ser estável, deve ser sistematizado.

É fundamental que os pedagogos mantenham uma intensa prática artística para continuarem a defender e a actualizar os valores pedagógicos: à formação académico-artística está subjacente a experiência da criação que constitui o seu percurso mais importante.

A pedagogia das artes transita constantemente entre a cultura e o conhecimento artístico e, por esta razão, nos lugares de ensino é necessário observar com muito rigor o que acontece na criação contemporânea (a cultura), de maneira a que sejamos capazes de criar lugares de formação que correspondam ao que acontece na criação (conhecimento artístico). Promover a cultura é promover as condições da actividade artística:

A separação que existe entre a escola, lugar de aquisição do saber teórico, e a actividade social, lugar de actividade prática, é uma desvantagem importante para o conhecimento do mundo e a inserção futura dos alunos na vida activa. Cada vez mais as crianças ignoram da realidade tudo o que escapa à televisão e se não têm nenhuma ideia do que querem fazer mais tarde é porque também não têm nenhuma ideia das possibilidades que se lhes oferecem. O papel histórico da escola de hoje poderia ser o de dar a conhecer a realidade multiforme da vida profissional aos adolescentes, que dela nada sabem, e, sobretudo, de suscitar neles a curiosidade e o desejo. (Lipovetsky, 2010, p. 197)

Não é utópico pensar que, apesar de tudo, somos ainda capazes de recriar uma estrutura pedagógica que possa definir-se como lugar para uma reflexão serena, e, por isso, realmente construtiva. Numa «sociedade hipermoderna, caracterizada pela rapidez e pela mudança», (Lipovetsky, 2010, p. 203) temos obrigação de procurar desenvolver uma escola atenta aos acontecimentos exteriores, que cultive a investigação como ponto fulcral da sua pedagogia, que procure favorecer a «cultura da inteligência», que seja capaz de harmonizar a dualidade que existe entre a velocidade do mundo e a lentidão que é necessária para uma formação exigente. É necessário que a escola se torne um lugar onde é possível — e necessário — abrandar para reflectir e criar um espaço e um tempo onde o intérprete seja realmente o protagonista, sem intermediários, sem virtualidades substitutivas. Em suma, uma escola que ponha o ser humano no centro. Não se constrói um *intérprete* sem a *pessoa*:

Por falta de sossego, a nossa civilização vai dar a uma nova barbárie. Em nenhuma época, os activos, ou seja, os irrequietos, foram tão considerados. Reforçar em grande medida o elemento contemplativo faz parte, por conseguinte, das necessárias correcções que se têm de efectuar no carácter da humanidade. No entanto, desde já, cada indivíduo que seja calmo e constante de coração e de cabeça, tem o direito de crer que possui não só um bom temperamento, mas também uma virtude de utilidade geral e que, ao conservar essa atitude, até cumpre uma missão superior. (Nietzsche, 2009, p. 119)

Ensinar arte é conseguir conciliar a liberdade com a regra e, mais provavelmente, criar regras que permitam encontrar toda a liberdade necessária para a criação ocorrer, tal como acontece na natureza:



A dificuldade não é conciliar o idealismo com a realidade, a teoria com a prática; é conciliar a disciplina com a liberdade, a ordem com a democracia. (...) A natureza não contraria as suas próprias leis, mas através das suas leis exhibe a liberdade perfeita. (Read, 2007, p. 367)

### 3. Estrutura

Talvez tenha sido esta ânsia pelo problema do começar e do acabar que fez de mim mais um escritor de *short stories* do que de romances, quase como se nunca conseguisse convencer-me de que o mundo hipnotizado pela minha narração é um mundo separado, autónomo e auto-suficiente, em que podemos instalar-nos definitivamente ou pelo menos durante períodos bastante longos. Afinal invade-me continuamente a necessidade de pegar-lhe de fora, neste mundo hipotético, como mais um dos tantos mundos possíveis, como uma ilha ou um arquipélago, ou um corpo celeste numa galáxia. O meu problema poder-se-á enunciar assim: é possível contar uma história individual se ela implicar outras histórias que a «atravessam», e «condicionam» e estas outras mais, até se estender a todo o universo? E se o universo não puder ficar contido dentro de uma história, como se pode a partir desta história impossível extrair histórias que tenham um sentido acabado? (Calvino, 2006, p. 165)

Esta tese é composta por uma Introdução e cinco capítulos.

A **Introdução** anuncia os conceitos que regem e estruturam a dissertação e descreve uma relação possível entre a pedagogia e a criação contemporânea. Existem três subcapítulos: um que descreve os conceitos, outro que aborda a formação e um último que explica a estrutura da tese.

O primeiro capítulo, **Escrita Cénica e Pedagogia**, subdivide-se em três partes: a primeira, intitulada «Aquele actor está sempre pronto para tudo sem nunca saber o que irá fazer», frase do encenador Bob Wilson, foi o que impulsionou a minha pesquisa de doutoramento; é também o paradigma de desenvolvimento que equaciono para uma possível compreensão do trabalho do intérprete contemporâneo. Na segunda parte, pretende descrever-se a aproximação que existe entre o teatro e a dança, como lugares de convergência de linguagens artísticas, onde são observadas e equacionadas as consequências do desenvolvimento de uma pedagogia nova e possível face ao surgimento de novas escritas cénicas. Aqui as fronteiras entre a dança e o teatro são cada vez mais imperceptíveis e difíceis de ser objectivadas. A terceira parte revela a necessidade de instaurar um processo de revisão no que diz respeito às metodologias da formação do intérprete,

dado o desequilíbrio entre os processos que as novas escritas cénicas propõem e a sua ressonância nos lugares de formação.

O segundo capítulo, *Do Presente ao Passado*, está subdividido em três partes e inclui uma *nota de rodapé*: inicia-se com uma reflexão acerca do conceito de contemporaneidade, tentando colocá-lo como pólo de referência da dissertação, no que diz respeito à escrita cénica e ao seu reflexo na pedagogia. A segunda e a terceira parte são descrições do percurso da dança e do teatro, partindo da contemporaneidade. A *nota de rodapé* é uma breve reflexão acerca do nascimento da dança dentro do teatro.

O terceiro capítulo tem como título *Metodologia – Uma Mesquita no Ground Zero*, divide-se também em três partes: problema, objectivos de estudo e metodologia. Trata-se de apresentar as problemáticas que surgem na nossa contemporaneidade quando a ligação entre a criação e a pedagogia atravessa uma fase complexa e delicada devido à multiplicação dos acessos ao mundo. A criação de modelos pedagógicos aplicáveis à formação do intérprete tornou-se complexa e frágil e transformou o ensino das artes num lugar mais de *quantidade* do que de *qualidade*. Descrevem-se também os objectivos do estudo, apresentando-se igualmente uma metodologia de base fenomenológica e autobiográfica, que é complementada pelas percepções dos intérpretes.

O quarto capítulo, *Proposta de Intervenção*, é a parte principal da dissertação no que diz respeito a uma possível reformulação acerca da formação de conceitos e instrumentos de investigação para o intérprete. Está subdividido em três partes: a primeira, intitulada Metáfora, Conceitos e Práticas, descreve a questão central da tese acerca da separação que existe entre as escritas cénicas contemporâneas e o que se pode ensinar a partir de novos conceitos pedagógicos. O conceito investigado neste capítulo assenta na possibilidade de *aprender a desaprender*, um caminho de uma pedagogia que pretende encontrar uma possível ausência de interpretação ou,

desejavelmente, uma objectividade, como lugar de construção da identidade artística dos intérpretes. São apresentados os conceitos essenciais que podem ser aplicados ao trabalho do intérprete, fazendo-os oscilar constantemente e provocando a sua intersecção. Pretende-se estabelecer que estes quatro pressupostos teóricos (que estruturarão os conceitos de identidade) sejam procurados e desenvolvidos através da construção prática do trabalho do intérprete: Disponibilidade, Possibilidade, Decisão/Escolha, Responsabilidade.

A segunda parte do terceiro capítulo, Conceitos de Identidade, descreve os *conceitos de identidade* inerentes à formação do intérprete no que diz respeito à *escrita cénica contemporânea*. A sociedade em que vivemos sugere uma troca de informações avulsas que condicionou a capacidade de encontrar identidades firmes e não sujeitas a uma enorme confusão de signos e referências múltiplas. A constituição das identidades pessoais e, conseqüentemente, artísticas dos jovens intérpretes, está sujeita a uma renovada forma de comunicação que necessita de ser pensada e reformulada no que diz respeito à construção das pedagogias contemporâneas. Propõe-se uma nova geografia do pensamento que se baseia na criação de um *Terceiro Corpo*, argumento principal desta dissertação, para responder às solicitações com que o intérprete se confronta no abatimento das fronteiras artísticas. Aqui desenvolve-se, como consequência dos quatros conceitos apresentados — *disponibilidade, possibilidade, decisão/escolha, responsabilidade* —, as noções de identidade pessoal e artística dos intérpretes: *Eu, Eu e Os Outros e Eu e O Outro*. Investiga-se a fundamentação da identidade do aluno que se constitui como *pessoa* e *intérprete* no mesmo sujeito. Cada aluno é objecto e sujeito dos próprios percursos e estabelece uma inevitável comparação entre o sujeito como intérprete e o sujeito como *pessoa*. *Eu, Eu e Os Outros e Eu e O Outro* é uma partitura de trabalho, uma investigação quotidiana, uma *prática* que investiga enquanto faz, enquanto age. É um trabalho com o qual o intérprete se confronta todos os dias nas aulas e que lhe permite procurar, desenvolver e discutir a sua identidade e a dos outros, enquanto intérprete e, ao mesmo tempo, enquanto *pessoa*. Na parte final deste capítulo discute-se a

transformação desta *partitura* em criação, pretendendo apontar um caminho para o universo da realidade artística, sugerindo um conceito renovado, através de uma *proposta de intervenção* para o intérprete na contemporaneidade.

A terceira parte do quarto capítulo – A visão do Intérprete – é, como o título refere, uma observação do intérprete acerca do trabalho na partitura. É um espaço de reflexão que se traduz numa análise dos dados que permitem uma compreensão mais ampla do resultado da aplicação desta proposta: descobrem-se as dificuldades e os caminhos de compreensão que os alunos identificam ao longo do processo.

A **Conclusão** resume a dissertação nos seus aspectos cruciais, descrevendo o desconforto que a *escrita cénica contemporânea* provoca na sedimentação das pedagogias actuais. Descrevo o meu ponto de vista acerca da contemporaneidade, justificando a minha posição e respondo a pergunta que se segue: o que devo fazer para ensinar a *escrita cénica contemporânea*, cuja justificação artística me parece indiscutível apesar de eventualmente desconfortável e problemática? Finalizo discutindo o conceito *indizível* como matéria de investigação.

## I — ESCRITA CÊNICA E PEDAGOGIA



Foto de Arno Rafael Minkkinen (1994)

O ponto de partida das minhas conferências será portanto este momento decisivo para o escritor: a separação da potencialidade ilimitada e multiforme para encontrar uma coisa que ainda não existe mas que só poderá existir aceitando limites e regras. Até ao momento anterior àquele em que começamos a escrever, temos à nossa disposição o mundo — o que para cada um de nós constitui o mundo, uma soma de informações, de experiências, de valores — o mundo dado em bloco, sem um antes nem um depois, o mundo como memória individual e como potencialidade implícita; e nós pretendemos extrair deste mundo um discurso, uma narrativa, um sentimento: ou talvez mais exactamente pretendemos realizar uma operação que nos permita situar-nos neste mundo. (Calvino, 2006, p. 149)

## **1. *Aquele actor está sempre pronto para tudo sem nunca saber o que irá fazer.* Bob Wilson**

Durante os ensaios de *Death, Destruction, Detroit III* (Lincoln Centre, New York, Junho 2001), o encenador Bob Wilson, olhando para um intérprete em cena, chamou-me para junto de si e disse: «Aquele actor está sempre pronto para tudo sem nunca saber o que irá fazer». Naquela altura e como assistente de movimento de Bob Wilson, esta afirmação fez sentido, apesar de não ter entendido completamente a importância da observação. Mas fui percebendo e constatando, ao longo dos ensaios, que o intérprete que Bob Wilson observava tinha uma clara percepção de si e das suas possibilidades cénicas. Em termos dramaturgicos, tinha uma clara percepção de como *resolver pensando* a sua acção cénica, em qualquer momento. Era como se estivesse constantemente pronto: aquele intérprete era capaz de reconhecer, criar e sustentar qualquer acontecimento de que necessitasse e que pudesse contribuir para encontrar, de imediato, os sentidos para a sua acção cénica. Estava presente na sua presença, estava livre para decidir dentro da sua acção cénica. Era como se conseguisse dispensar qualquer tempo de «avaliação» da sua acção: o intérprete «era o tempo presente», o seu corpo e a sua acção eram mais rápidos do que o seu pensamento. A este propósito, é importante lembrar o coreógrafo americano Steve Paxton, cuja conhecida opinião «o bailarino tem de ter um máximo de inconsciência consciente para poder dançar» (apud Gil et. al., 1999, p. 58) parece dar uma primeira explicação ao comportamento imediato do intérprete de Bob Wilson. Comentando ainda o trabalho de Steve Paxton sobre a formação dos intérpretes, acrescenta o coreógrafo Daniel Lepkoff (2001): «It is the job of the dance student to first bring the unconscious movement of their body into the realm of consciousness.»<sup>21</sup> (p. 37). Acrescenta ainda José Gil acerca da questão da *inconsciência consciente*:

---

<sup>21</sup> É tarefa do estudante de dança, em primeiro lugar, trazer o movimento inconsciente do seu corpo para o reino da consciência.

Ele (o bailarino) tem que entrar numa inconsciência de si que não pode ser puramente inconsciente, ele tem que ter um ponto pelo menos de consciência em que mapeia os seus movimentos, mas esta consciência não pode ser um campo de consciência, tem que ser um ponto, tem que ser maximamente inconscientemente consciente. (Gil, et. al.,1999, pp. 58-59)

Steve Paxton, fundador da técnica de *contact-improvisation*, estabeleceu uma viragem decisiva na criação da dança contemporânea e na sua formação, modificando os respectivos paradigmas:

Contact Improvisation is a dance form, originated by American choreographer Steve Paxton in 1972, based on the communication between two or more moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion-gravity, momentum, inertia. The body, in order to open to these sensations, must learn to release excess muscular tension and abandon a certain quality of willfulness to experience the natural flow of movement. Practice includes rolling, falling, being upside down, following a physical point of contact, supporting and giving weight to a partner. Contact improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of physical disorientation, trusting in one's basic survival instincts. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical/emotional truth about a shared moment of movement that leaves the participants informed, centered, and enlivened.<sup>22</sup> (ContactImprov.Net, s.d.)

Trata-se de um estado de presença em que o intérprete procura anular qualquer tipo de julgamento ou apreciação do tempo presente que possa influenciar o estado de consciência vivenciado por ele na sua acção cénica:

I wanted to bring to consciousness the subtle sensation, the moments when usage reveals operations of the skeleton, the muscular connections available

---

<sup>22</sup> O Contact Improvisation é uma forma de dança, criada em 1972 pelo coreógrafo americano Steve Paxton, baseada na comunicação entre dois ou mais corpos em movimento que estão em contacto físico e a sua relação combinada com as leis físicas que governam o seu movimento-gravidade, *momentum* e inércia. O corpo, para se abrir a estas sensações, deve aprender a libertar uma tensão muscular excessiva e a abandonar um certo tipo de desejo de experimentar o fluir natural do movimento. A prática inclui rolar, cair, inverter, seguindo um ponto de contacto físico apoiando e dando peso ao parceiro. As improvisações de contacto são diálogos físicos espontâneos que vão do estar parado a grandes alterações energéticas. O estado de alerta é desenvolvido de modo a trabalhar num estado energético de desorientação física, confiando nos instintos de sobrevivência básicos de cada um. É um jogo livre com o equilíbrio, autocorrigindo movimentos errados e reforçando os correctos, fazendo emergir uma verdade físico-emocional sobre um momento de movimento partilhado que deixa os participantes informados, centrados e despertos.



between pelvis and fingertips, the soft energetic support of leverage which I take to be chi or ki..... It is all to bring movement to consciousness.<sup>23</sup>  
(Paxton, 2005, s.p.)

Realça José Gil (2001): «A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo acto, é o espaço do corpo — esse prolongamento do corpo no espaço — que se emprenha de forças inconscientes.» (p. 147). Esse estado torna o intérprete livre de agir sem preocupação, ocupando o seu presente organicamente:

A prática do *contact improvisation* obriga a um conhecimento das sensações internas provocadas pelo movimento e exige uma capacidade de reagir instantaneamente às situações de modo a viabilizar a continuidade do diálogo entre os intervenientes e a garantir a sua segurança física, pois, como diz Steve Paxton, “o que o corpo pode fazer para sobreviver é mais rápido do que o pensamento”. (Fazenda, 2007, p. 61)

O intérprete de Bob Wilson estava conscientemente inconsciente. Estava pronto para tudo sem nunca saber o que iria fazer. Estava continuamente presente. «Aqui e agora» significa que estava a agir conscientemente sobre o presente, libertando as possibilidades do acontecimento futuro, renovando-o continuamente e tornando-o imprevisível, através do seu corpo, como se não houvesse mais separação entre objecto e sujeito.

Nesta perspectiva, a percepção do corpo e através do corpo não é uma recepção passiva da experiência a partir de um ponto de vista «interior» à cabeça, mas uma síntese activa e viva do movimento e da consciência do espaço: «a experiência do nosso próprio corpo é contrária ao processo reflexivo que separa o sujeito e o objecto». (Blackburn, 2007, p. 89)

O intérprete de Bob Wilson tinha uma clara percepção da relação entre o corpo, o espaço e o tempo e as consequências desta relação; conseguia renovar constantemente toda a sua acção cénica, através de uma clara consciência das possibilidades do seu corpo poder agir no espaço e no

---

<sup>23</sup> Eu queria trazer à consciência a sensação subtil, os momentos onde o uso revela operações do esqueleto, as conexões musculares disponíveis entre a pélvis e a ponta dos dedos, a ténue sustentação enérgica do impulso que eu considero ser o chi ou ki... trata-se sempre de trazer o movimento à consciência.

tempo. Relativamente a este aspecto, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2006) salienta: «Mon corps prend possession du temps, il fait exister un passé, et un avenir pour un présent, il n'est pas une chose, il fait le temps au lieu de le subir. Mais tout acte de fixation doit être renouvelé, sans quoi il tombe à l'inconscience.»<sup>24</sup> (p. 287).

Comecei a pensar e a observar com mais atenção cada momento dos ensaios e, detectando as capacidades *metamórficas* do intérprete, a afirmação de Bob Wilson começou a ter uma ressonância importante nas minhas reflexões sobre o *estar em cena*. Não conseguia, no entanto, entender completamente como era possível chegar àquele estado.

O encenador Bob Wilson fez-me pôr em causa uma série de conceitos, ideias e pensamentos que tinha acerca do corpo e das suas ressonâncias na construção cénica. Porque é tão importante «estar sempre pronto»? Como é possível «estar pronto para tudo sem saber o que se irá fazer»? Mas, então, o que é que aquele actor deveria procurar? Quando falamos de *presença*, do que é que estamos realmente a falar?

Este conceito, de que o intérprete deve estar sempre pronto sem saber o que irá fazer, abre o caminho, tanto ao actor como ao bailarino, para uma construção permanente de uma *expectativa constante*, que o obriga a vivenciar a sua presença num constante estado de alerta. Abre as portas, assim, a uma relação forte e directa entre o palco e o espectador.

Não se trata, no entanto, de equiparar a organicidade do actor em cena com aquela do espectador ou do encenador, como afirma Eugénio Barba:

It sometimes happens that an actor experiences certain actions as organic, whereas the same is not true for the director and/or for spectators. On the other hand, it also happens that the director and/or spectators perceive as organic actions that the actor experiences as inorganic, tense and artificial.<sup>25</sup> (Barba & Savarese, 2005, p. 206)

---

<sup>24</sup> O meu corpo toma posseção do tempo, faz existir um passado e um futuro para um presente, não é uma só coisa, faz o tempo em vez de se lhe sujeitar. Mas todo o acto de fixação deve ser renovado, sem o qual cai no inconsciente.

<sup>25</sup> Às vezes acontece que um actor experiencia certas acções como orgânicas, enquanto o mesmo não é verdade para o encenador e/ou os espectadores. Por outro lado, também acontece que o encenador e/ou os espectadores percebem como orgânicas acções que o actor experiencia como inorgânicas, tensas e artificiais.

Trata-se de estabelecer um tempo de sistemas complexos comum ao espectador e ao intérprete. Quando o intérprete consegue trabalhar no tempo presente, sem deixar entender ao espectador o que irá acontecer, estrutura uma convenção que os coloca a ambos no mesmo lugar. Cria códigos que são reconhecíveis por ambos e que, por sua vez, estabelecem uma convenção entre intérprete e espectador. Acontece por isso que o tempo que se vivencia no lugar do acontecimento cénico (teatro e/ou qualquer outro objecto de convenção cénica), tem as mesmas qualidades do tempo vivido no exterior daquele acontecimento (o tempo real): cria-se um sistema de relações (neste caso entre intérprete e espectador), onde reconhecemos o presente como única certeza que temos acerca desse mesmo sistema de relações, que é o tempo:

Longe de ser uma referência única, universal e absoluta a partir da qual os fenómenos no seu conjunto poderiam ser normalizados, o tempo é então um sistema de relações, qualquer coisa de relativo que é a função da história dos homens e da própria estrutura da sua experiência. Tal é a força da reflexão kantiana. De ter pensado o tempo não como uma propriedade real das coisas, um absoluto, mas como uma forma *a priori* da sensibilidade, ou seja como estrutura da relação do sujeito com ele próprio e com o mundo. (Clément, Demonque, Hansen-Love & Kahn 1994, p. 373)

Por isso, quando o intérprete consegue estar presente no presente daquele tempo, convoca o espectador para uma imprevisibilidade que estabelece regras temporais iguais, tanto para o espectador, como para ele enquanto intérprete. O intérprete organiza o seu tempo cénico, tempo este «com direcção e sentido» (Cunha e Silva, 1999, p.115), estabelecendo uma *organicidade temporal* que lhe permite tomar decisões em tempo real. Constrói um estado de alerta que o faz permanecer numa imprevisibilidade vivenciada pelo espectador, independentemente do conhecimento deste último: «Knowledge of these conventions define the outer perimeter of an art world, indicating potential audience members, of whom no special knowledge can be expected.»<sup>26</sup> (Becker, 1982, p. 46).

---

<sup>26</sup> O conhecimento destas convenções define o perímetro externo de um mundo artístico, indicando potenciais membros do público, dos quais não se pode esperar qualquer conhecimento especial.

O intérprete cria uma expectativa, «põe o espectador em movimento», convidando-o a mexer-se interiormente, implica-o directamente, fá-lo participar na convenção, não ilustrando convencionalmente o conteúdo, mas antes abrindo-lhe as portas à significação. O intérprete, através do seu corpo sensível, move a sua atenção e escolhe sucessivamente os sentidos necessários. «La décision n'est pas seulement calcul d'une utilité, pari sur une probabilité. Elle est prédiction vécue par un esprit incarné dans un corps sensible.»<sup>27</sup> (Berthoz, 2003, p. 77). Movendo a sua atenção, o intérprete implica a atenção do espectador.

Este lugar, em última análise sempre fictício, é um espaço de convenção que inclui definições como as de representação, ficção, simbolismo, realidades aparentes, metáforas e ilusão. Desta forma, torna-se um *objecto real vivido e partilhado, tanto pelo espectador, como pelo intérprete* com todas as suas possíveis interpretações. Através da criação de códigos momentâneos, o lugar acima descrito como fictício torna-se um lugar de possíveis significações: «Il codice, secondo De Marinis, é una convenzione che, nello spettacolo, permette associare determinati contenuti a determinati elementi di uno o più sistemi espressivi.»<sup>28</sup> (Petrini, 2006, p. 85). Assim, quando o intérprete se torna capaz de obter uma *expectativa constante*, o palco apresenta-se como «um espaço de intervenção colectiva onde a ficção se fortalece debaixo do olhar dos espectadores muito próximos (...)» (Diaz, 2008, p. 15).

Esta tese surge como consequência de uma observação da prática do teatro e da dança na nossa contemporaneidade. Perante os problemas da criação e dos *objectos artísticos*, a pedagogia confronta-se agora com novas questões (no que diz respeito sobretudo à definição, aos limites e à classificação da dança e do teatro). Os próprios intérpretes, nas suas primeiras intervenções na criação, sustentam um discurso baseado na pluralidade e invertem o rigor formal das estruturas dramáticas e dos géneros.

---

<sup>27</sup> A decisão não é apenas o cálculo de uma utilidade, aposta sobre uma probabilidade. Ela é uma predição vivida por um espírito incarnado num corpo sensível.

<sup>28</sup> O código, segundo De Marinis, é uma convenção que no espectáculo permite associar determinados conteúdos a determinados elementos de um ou mais sistemas expressivos.

Recorrendo à experiência que tive como bailarino profissional, à experiência que mantenho como encenador e professor de Corpo na Escola Superior de Teatro e Cinema, bem como à observação quotidiana de actores e bailarinos, decidi, neste trabalho, investigar e analisar as possíveis consequências do comportamento do intérprete em cena, tanto na dança como no teatro: como e quando a percepção das suas possibilidades lhe abre as portas da criação, permitindo-lhe depois construir, desenvolver e apropriar-se das suas possíveis técnicas de construção de linguagens cénicas. Como sustenta Margarida Amoedo (2009), na sua introdução ao ensaio *Meditação sobre a Técnica*, do filósofo Ortega y Gasset:

O cunho inconfundível das ideias de Ortega acerca da técnica está no modo como a pensa e exprime enquanto actividade humana de apropriação e invenção de circunstâncias. Nesta perspectiva, a técnica é criadora e revela, no que produz, o seu carácter de *praxis*, de agir intencional que, a partir da realidade circunstante, descobre e trabalha possibilidades, permitindo configurar o mundo humano. (p. 15)

Procurei pensar e identificar o significado do *corpo onde tudo pode acontecer*, um corpo que necessita de reinventar-se constantemente para poder criar os materiais necessários à construção cénica e que precisa de questionar os próprios conhecimentos:

Se o acto de criar, se o acto de te transcenderes, se a capacidade que tens em transformar um corpo num abismo te é real e possível, mas estás a fazer o impossível e estás portanto a pensar, estás a criar; e aí sim, ao agires nesse território estás a tocar na essência, para mim, daquilo que é gesto criativo, que é trabalho com a impossibilidade, com o impossível, e estás a pensar quando fazes isso, porque não estás a conhecer, estás a questionar o que já sabes, estás a pôr em causa, e estás sobretudo a saber... (Fiadeiro, Nabais & Barata, 1999, p. 75)

É no corpo do intérprete contemporâneo que identifico uma transversalidade no *trabalho do (im)possível*: o corpo que materializa significados e que, ao mesmo tempo, racionaliza as suas possibilidades estético-artísticas, um *corpo atento ao sensível*:

A sensibilização do racional é ao mesmo tempo a racionalização do sensível. A sensibilidade humana torna-se um *analogon rationis* e a Estética tem a sua expressão própria como ciência desse *analogon* da razão (...). São componentes do *analogon rationis*, que produz o conhecimento estético-artístico, o *ingenium* (que

intui a semelhança na diferença), o *acumen* (que discrimina a diversidade na identidade), a *memória*, a *facultas fingendi* ou imaginação poética, o *judicium sensitivum* ou gosto, a *praevisio* ou faculdade de prever e a *facultas característica* ou capacidade de expressão que conjugam, na sua totalidade, tanto a finura sensorial e a acuidade perceptiva, como a mobilidade interior da alma e o talento para ultrapassar a realidade tal como é dada e antecipar a ordem do possível. (Serrão, 2007, p. 20)

Este *corpo sensível* é o lugar onde o actor e o bailarino convergem e podem desenvolver a *escrita cénica contemporânea*, formando o corpo do *intérprete contemporâneo*. Um corpo que pensa, enquanto cria e sustenta o movimento, é o mesmo corpo que pensa, enquanto cria a palavra e o discurso. Em ambos os casos, o corpo defende um pensamento. Este pensamento não existe sem corpo.

A este propósito, a coreógrafa Vera Mantero, comentando o pensamento do filósofo José Gil, afirma, justamente, que: «... se houve um grande interesse da minha parte pelo que o José faz, é precisamente por perceber que essa prática, ou que o corpo, é fundamental para ele, e está totalmente no seu pensamento, que esse pensamento não existe sem corpo, não há nele esse tal corte» (Mantero, Gil et. al., 1999, p. 54).

Nesta tese pretende-se falar sobre um sentido próprio do corpo cuja realidade concreta não pode ser totalmente abarcada pelas palavras. O interesse de investigar, neste projecto, surge da necessidade de compreender o corpo na sua função, enquanto meio de expressão e comunicação.

Procurou mostrar que existe um lugar de convergência do corpo, tanto na dança contemporânea como no teatro actual, assim como existe um lugar de convergência no corpo, enquanto fenómeno e elemento essencial, da dança contemporânea e do teatro actual.

O actor e o bailarino procuram no corpo as mesmas funções: o sentido da escrita cénica. A escrita cénica, por conseguinte, será uma escrita em que o corpo é o signo: o *corpo como estratégia*, como organizador dos recursos e das suas possíveis significações.

A investigação baseia-se na no pressuposto de um *corpo sensível* que, no seu processo de trabalho e construção, sirva tanto ao actor como ao bailarino, que, a partir de agora, definirei apenas como *intérprete*.

Na escrita cénica contemporânea, as fronteiras entre estas duas disciplinas são imperceptíveis. A tentativa de definir os limites entre teatro e dança parece perpetuar apenas uma agonia com um fim imprevisível, mas fundamentalmente inútil, face sobretudo à afirmação e à contaminação que a *escrita cénica contemporânea* provoca em ambas as disciplinas.

Nesta tese, busco os sentidos que o *corpo sensível* enuncia através do seu próprio pensamento, como o lugar possível de convergência da(s) *escrita(s) cénica(s) contemporânea(s)* do actor e do bailarino: é o corpo que se reconhece e conhece, na sua existência em perpétuo movimento, no perpétuo movimento da sua existência:

Existence is not static. It moves always just behind our grasp. It has no specific shape, no texture, no taste (because it is nowhere). Yet we assume it is something. We can see it (because it is everywhere), and we feel its perpetual ‘dance’ inside us. It is of the essence of vulnerability. It surfaces to attention through reflection in literature, history and philosophy, with the urgency of word and gesture, formulation of concrete materials, the actions and passions of drama and the infinite combinations of sound and bodily motion in the various arts.<sup>29</sup> (Fraleigh, 1998, pp. 135-36)

---

<sup>29</sup> A existência não é estática. Move-se sempre mesmo para lá do nosso alcance. Não tem forma específica, nem textura, nem sabor (porque não está em parte alguma). No entanto assumimos que é qualquer coisa. Podemos vê-la (porque está em toda a parte) e sentimos a sua perpétua “dança” dentro de nós. É da essência da vulnerabilidade. Vem à superfície da atenção pelo seu reflexo na literatura, história e filosofia, com a urgência da palavra e do gesto, a formulação de materiais concretos, as acções e paixões do drama e as infinitas combinações de som e movimento corporal nas várias artes.

## 2. Para além da dança e do teatro, a dança e o teatro



Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

«Chi non danza non sa cosa succede.»<sup>30</sup> (Galimberti, 2010, p. 161)

Enquanto coreógrafo, criador e programador de dança, tenho tido a possibilidade de assistir a inúmeros espectáculos classificados, no âmbito da programação dos teatros, como «de dança». No entanto, nos últimos anos, a minha capacidade de definir e catalogar um «espectáculo de dança» tornou-se objecto de progressivas interrogações. Na nossa contemporaneidade, a definição de «espectáculo de dança» está sujeita a uma grande discussão

---

<sup>30</sup> Quem não dança, não sabe o que acontece.



porque este é um lugar de grande convergência de muitas linguagens cénicas.

Assim, gradualmente, tenho perdido a capacidade de definir os objectos artísticos classificados como «espectáculos de dança». É por esta razão que questiono as razões desta mudança que modifica o lugar e a classificação da dança (aproximando-a e confundindo-a muitas vezes com o teatro, de uma forma evidente e facilmente perceptível), com inevitáveis consequências dentro dos estabelecimentos onde o teatro e a dança são ensinados: «As diferentes perspectivas de contextualização da dança que aqui abordámos apontam diferentes vias de análise de um fenómeno cuja complexidade e efemeridade implicam um estudo contínuo e multidisciplinar.» (Macara, 2007, p. 4).

Nos últimos anos, temos vindo a assistir a uma teorização expressiva nos projectos considerados como *dança*, «fortemente marcados por um discurso teórico», como afirma Cláudia Galhós (2008, p. 34R), assim como por uma multiplicidade de recursos. O espaço cénico de um espectáculo de dança é objecto de convergência de inúmeras linguagens e de inúmeras reflexões teóricas: «Se considerarmos as diferentes formas de dança, deveremos referir-nos não apenas a um, mas a diferentes sistemas semióticos.» (Macara, 2007, p. 4). O «corpo da dança», ao contrário do que foi ao longo de muitas décadas (apesar de sistemáticas e importantes tentativas de inverter esta tendência), já não é utilizado fundamentalmente como um espaço de técnicas mecanizadas, abrindo-se para uma profunda e finalmente assumida revolução que passa por um período de uma intensa reflexão teórica. Atingem-se, consequentemente, mudanças estruturais entre as quais uma importante e reconhecida corrente chamada de *não-dança* (que começa nos Estados Unidos nos anos 70 e prossegue pela Europa sensivelmente nos anos 90 do século passado), que abala, contesta e agita todas as convenções existentes no mundo da «eficácia funcional» da dança: «De fait, la remise en cause d'une pratique virtuose et spectaculaire du mouvement dansé, et le questionnement des conditions de sa perception par

le spectateur, paraissent communs à l'ensemble de ces artistes.»<sup>31</sup> (Mayen, 2005, p. 9).

O «corpo da dança» parece esgotar-se, quase como se o filósofo Walter Friedrich Otto tivesse razão quando dizia: «La danza non insegna nulla, non discute nulla.»<sup>32</sup> (apud Crisafulli, 2005, p. 127). É como se o corpo dos bailarinos não fosse mais suficiente. Mas, por que não é mais suficiente e, no entanto, é o lugar de todas as convergências dos «múltiplos questionamentos da contemporaneidade?» (Carinhas, 2010, p. 1).

O corpo é o lugar de convergência das linguagens contemporâneas, mas no entanto torna-se, paradoxalmente, o problema dos bailarinos, para os quais este próprio corpo já não é suficiente: a linguagem do corpo da dança descobre os seus limites quando começa a confrontar-se com as outras linguagens cénicas. Nesta incapacidade de encontrar outras formas de comunicação, o corpo dos bailarinos descobre os seus limites. Isto significa que os bailarinos descobrem os limites do seu próprio corpo, quando descobrem que a linguagem da dança já não lhes é suficiente para se renovarem através do seu próprio corpo e entendem que a sua dança não se esgota dentro do seu próprio corpo. Assim, os bailarinos necessitam de procurar outras ferramentas de comunicação, para além do seu corpo entendido como «uma dança», encontrando, acima de tudo, na ruptura das fronteiras entre a dança e as outras linguagens (o teatro, as artes plásticas, a música, a ópera, a instalação, a leitura, a fotografia, o design, etc.), o caminho para uma possível reformulação do seu discurso cénico.

A dança começa a enfrentar os seus limites como linguagem quando se inscreve na *escrita cénica contemporânea*, incorporando no seu desenvolvimento a aceitação de rescrever-se como um objecto que pertence a uma pluralidade de linguagens. A *dança não-dança* dos anos 90 (demarcando-se da necessidade de um corpo virtuoso e técnico-narcisista), cria uma fragmentação de categorias que nem sempre é aceite pelo espectador:

---

<sup>31</sup> Com efeito, o questionamento de uma prática virtuosa e espectacular do movimento dançado, e o questionamento das condições da sua percepção por parte do espectador, parecem comuns ao conjunto desses artistas.

<sup>32</sup> A dança não ensina nada, não discute nada.

A expressão “isto não é dança” é frequentemente usada por espectadores e bailarinos de um determinado grupo para se referirem de forma crítica a um espectáculo que não reconhecem como fazendo parte do seu universo de referências, logo, excluem-no das suas categorias, mesmo que disso não tenham clara consciência. (Fazenda, 2007, p. 14)

Todo este discurso teórico é objecto de repetidas e sucessivas análises. O corpo já não é utilizado como um instrumento de exposição das técnicas mecânicas e virtuosas, como um lugar de ostentação de músculos esculpidos e passa a ser objecto de uma profunda reflexão teórica que reduz progressivamente a importância daquele corpo virtuoso a um corpo que necessita de pensar, um corpo que se torna inquieto porque «deixa os músculos de lado», tornando a dança um lugar de pesquisa de si própria:

Esta é assim uma dança ainda dedicada a pesquisar a própria dança. É ainda uma dança com porquê. O porquê é ainda por que razão me movo. E se não encontro razão para o fazer, então que se detenha o movimento, mas é também o questionar que me move, que emoção, que missão, que inquietação, me move. (Galhós, 2010, p. 18)

O corpo abre caminhos importantes a meditações estéticas e filosóficas num mundo (o da dança) onde o próprio corpo já não é só um instrumento para ser utilizado, mas sim um lugar de intervenção. É necessária aqui uma referência a Alvin Gouldner (1982) que parece levantar a questão da importância do discurso teórico: «The capacity to make problematic what had hitherto been treated as given; to bring to reflection what before had only been used.»<sup>33</sup> (p. 11).

Maria José Fazenda, no seu livro *Dança Teatral* (2007), refere que «o material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço. O movimento é realizado de acordo com determinadas convenções definidas e reconhecidas por um grupo». (p. 47). Quando discutimos a «dança», como «movimento no espaço e no tempo», este conceito torna-se inabalável. Mas hoje, as concepções da dança já não se limitam só a isso, razão pela qual, as definições dos seus enunciados são objecto de discussão.

---

<sup>33</sup> A capacidade de tornar problemático o que, anteriormente, tinha sido tratado como dado; de trazer à reflexão o que antes apenas tinha sido usado.

Independentemente dos diferentes posicionamentos estéticos, a dança não parece ser apenas «movimento no espaço e no tempo»:

Quanto tempo dura o espaço? / o corpo que dança é a perfeita duração do Espaço / (Dançar não é durar (demorar) no espaço, não é sobreviver no Espaço, dançar é durar o espaço / é fazer sobreviver o Espaço, / é salvá-lo. / Libertar o Espaço da Monotonia. / Tempo com ossos e órgãos. / Tempo com imaginação. / Salvação do espaço. / (O meteoro não atravessa o Espaço / o corpo meteoro leva atrás o Espaço) (Tavares, 2001, p. 38)

A questão mais complexa (e de difícil solução) é criar uma definição específica da «dança», num momento em que, por exemplo, materiais como bolhas de espuma podem ser classificados como «espectáculo de dança». É o caso de *Evaporated Landscapes*, apresentado no Festival Alcantara em Junho de 2010: aqui não existem corpos em movimento no espaço e no tempo, assim como não existem sinais da presença humana: «Através de materiais efémeros como a luz, o som e bolhas de espuma, Mette Ingvarsen cria um mundo artificial que age segundo as regras da evaporação, dissolução e transformação.» (CCB, 2007).

É complexo chamar de «dança» bolhas de espuma ou é necessário repensar as definições dos objectos que se definem como dança? Ou será que a própria dança já não é só dança e, como tal, já não temos mais legitimidade para podemos utilizar os mesmos referentes para encontrar as definições apropriadas?

Podemos pensar nestas convenções como flexíveis e diversificadas, mas questiono como e porquê a dança — uma linguagem abstracta, que é também, enquanto linguagem, corporal — levou os criadores a recorrer à palavra e a outras formas de comunicação, a par, obviamente, dos seus instrumentos mais importantes — o corpo e o movimento. Os coreógrafos contemporâneos têm acrescentado às suas criações, cada vez mais regularmente, uma linguagem sonora e verbal. Jérôme Bel apresenta esta questão frontalmente, assumindo a palavra como um recurso, dando voz aos bailarinos:

A operação que realizei com estes solos para bailarinos, foi dar voz a estas pessoas que dançam muito, mas que nunca falam ou que falam muito pouco comparando com outros agentes do campo coreográfico. Parecia-me que estávamos

diante de um discurso que nunca havia sido ouvido. Pensei que seria interessante dar-lhe voz, pensei que os bailarinos poderiam ensinar-nos coisas sobre a dança, que tinham uma experiência específica e que estava confinada ao silêncio. Devo dizer que foi como a descoberta de uma mina de ouro. Para mim, foi muito enriquecedor ouvi-los contar o seu trabalho como bailarinos. (Bel & Deputter, 2011, p. 34)

Jérôme Bel consegue assim introduzir a palavra como um instrumento que passa a pertencer à dança para explicar os seus projectos.

É interessante observar também como é que os criadores de dança contemporânea têm suplementado o espectáculo com conversas, debates e discussões com o público, integrando-os muitas vezes no próprio espectáculo.

Uma das marcas importantes e reveladoras de que a dança modificou os seus formatos, assim como as suas extensões noutros territórios, é, por exemplo, o trabalho do coreógrafo belga Xavier Le Roy, que põe em causa a relação entre o corpo e o espaço, até a inverter por completo, projectando os corpos dos bailarinos, numa outra dimensão, que não se limita à própria especificidade do campo da dança:

Il loro strumento, il corpo appunto, abbandona i virtuosismi coreografici per una dimensione meno assertiva, meno centrale nell'universo della creazione scenica (come ribadisce Jérôme Bel attraverso l'esempio delle danze del Re Sole, in cui le gerarchie fra corpo e spazio risultano esattamente all'opposto di quelle messe in atto da Xavier Le Roy). L'esigenza di ridisegnare la dimensione del corpo come strumento di rappresentazione corrisponde, oltre che a un'estetica, a una presa di posizione sociale, filosofica e antropologica.<sup>34</sup> (Fanti, 2003, p. 10)

Na sua conferência-performance «Self-interview», apresentada pela primeira vez em Dezembro de 2000, no Podewil de Berlim, Le Roy apresenta uma conferência transformada num acto cénico. Retomo aqui o texto final do espectáculo, onde o coreógrafo assume com frontalidade a sua proposta teórica:

---

<sup>34</sup> O seu instrumento, o corpo justamente, abandona os virtuosismos coreográficos optando por uma dimensão menos assertiva, menos central no universo da criação cénica (como salienta Jérôme Bel a propósito das danças do Rei-Sol, cujas hierarquias entre o corpo e o espaço resultam completamente ao contrário daquelas encenadas por Xavier Le Roy). A exigência de redesenhar a dimensão do corpo corresponde, para além da estética, a uma tomada de posição social, filosófica e antropológica.

Ora per portare a termine questa performance propongo una conclusione: questa performance era su un corpo contaminato e il suo intreccio con fattori storici, sociali, culturali e biologici, un luogo e un tempo che si fa ponte tra diversi pensieri, incapace di trasformarli in un'astrazione e in una teoria. E forse la teoria é la biografia, la sua presentazione é una conferenza, e leggere il testo di una conferenza é la performance. Grazie per l'ascolto e resto a disposizione per rispondere alle vostre domande.<sup>35</sup> (Le Roy, 2003, p. 79)

Tal como Le Roy, Jérôme Bel também se afirma como um dos criadores da nossa contemporaneidade que mais questiona a criação coreográfica, pondo em causa a necessidade do movimento na dança e, como consequência, as suas convenções. Propõe uma verdadeira *tabula rasa* nas convenções e nas estruturas dos espectáculos classificados como dança.

O que é curioso aqui é que Jérôme Bel necessita, mais uma vez, da palavra para justificar os seus propósitos. Necessita da linguagem verbal para explicar uma linguagem abstracta que parece não ser já bastante para se explicar a si mesma:

Instala-se a interrogação dos limites expressivos do corpo em movimento. Jérôme Bel diz que precisava da palavra para compreender mais: “Ao colocá-los a falar, eles podiam explicar-me o que eu queria perceber. Posso ver uma dança abstracta e chega-me. Mas estou obcecado pelo porquê das coisas. Estou a assistir a algo e digo: sim, é bonito. Mas porque é bonito? É inteligente. Mas porquê? Quero saber mais. Esse é o meu projecto artístico, é saber os porquês e o porquê da dança.” (Bel & Galhos, 2011, p. 24R)

Mas a linguagem da dança, apesar de introduzir a palavra, não deixa de ser uma linguagem abstracta. Justamente por ser abstracta é que causa problemas. Não é apenas como sistema semiótico abstracto, com referentes não localizáveis, que a dança procura a palavra, cujos referentes são aparentemente e supostamente mais identificáveis. Como actividade, enquadrada num sistema sociológico, a dança apresenta-se pela multiplicidade das linguagens, mas parece ressentir-se da falta de referência

---

<sup>35</sup> Agora, para acabar esta performance proponho uma conclusão: esta performance era sobre um corpo contaminado e o seu entrançado com factores históricos, sociais, culturais e biológicos, um lugar e um tempo que faz a ponte entre diferentes pensamentos, incapaz de os transformar numa abstracção e numa teoria. E talvez a teoria seja a biografia, a sua apresentação é uma conferência e ler o texto de uma conferência é a performance. Obrigado pela atenção e fico à disposição para responder às vossas perguntas.

entendida como modelo. E por isso explica-se, tenta clarificar, perceber, etc.

Cito aqui Eduardo Lourenço quando afirma que «precisamos de uma raiz, um enraizamento que nos apague a perplexidade e angústia de estar num mundo absolutamente indecifrável.» (Lourenço & Alves, 2009, p. 54). É neste sentido que, tal como o mundo, parte da dança perdeu as suas raízes mais profundas e ajustou-se à sociedade em que vive:

É cada vez mais uma estética do consumo que preside às actividades de lazer. Assistimos, além disso, à multiplicação dos *workshops* de escrita e às obras de autores «amadores», à vulgarização da prática musical, a um aumento considerável do número de pintores e fotógrafos, de artistas profissionais e amadores, de artesãos artistas, de desenhadores, grafistas e *designers*. Mais do que a decadência da sensibilidade ao belo, é a democratização das experiências estéticas que caracteriza o universo hiperindividualista. (Lipovetsky, 2009, p. 305)

Creio que seja este a razão principal da dificuldade em definir a dança, sendo ao mesmo tempo, a força que ela ganhou enquanto território de um pensamento social, político e cultural, a saber: ter procurado outras linguagens para lá do corpo, o que ao mesmo tempo corresponde a uma necessidade de transcendência e a uma consciência das limitações. Por isso a dança tornou-se mais uma linguagem no meio de outras, face ao condicionamento em que vive.

Em síntese, alguns bailarinos contemporâneos parecem viver mal com duas coisas:

1 — A aridez de sentido do seu modo de expressão — a dança. Isto aconteceu porque embora o ballet clássico fosse tão abstracto como a dança contemporânea, as pessoas tinham a ilusão e o conforto de uma convenção mais estável e maravilhavam-se perante a técnica, que é algo que admiramos. Ora os «novos» bailarinos, filósofos e pós-modernistas, abandonam o ballet clássico, mas ficam sem o conforto da convenção e da técnica que arrebatava, em simultâneo, espectador e intérprete. Por isso precisam de outros meios de construção do sentido, como, por exemplo, a palavra.

2 — A consciência de que ao dissolver a convenção clássica se abriu a porta a tudo o que vai sob o nome «*performance*». Segundo Richard

Schechner (2002): «A hall-mark of performance studies is the exposition of the tensions and contradictions driving today's world. No one in the performance studies is able to profess the whole field.»<sup>36</sup> (p. 3).

Isto é muito sedutor porque essencialmente democrático. Mas é muito difícil de sustentar até ao fim. Porquê? Porque em última análise poderá acabar com a própria dança, transformando-a em discurso, actividade quotidiana, estudo do movimento, etc. É isto reversível, considerando o que se está a passar?

The term 'performance' has become extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in the social science. As its popularity and usage grown, so has a complex body of writing about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is. (...) The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behaviour raises the possibility that all human activity could potentially be considered as 'performance', or at least all activity carried out with a consciousness of itself. (...) If we consider performance as an essentially contested concept, this will help us to understand the futility of seeking some overarching semantic field to cover such seemingly disparate usages as the performance of an actor, of a schoolchild, of an automobile.<sup>37</sup> (Carlson, 2002, p. 31)

Em 2002, Jérôme Bel apresenta *Pichet Klunchun & Myself*, uma verdadeira «obra de reflexão» sobre a necessidade de utilizar o movimento, ou não, na dança, assumindo-a como uma espécie de «documentário teatral e coreográfico»; e escreve no programa:

Produzimos uma espécie de documentário teatral e coreográfico sobre a nossa situação real. Esta peça coloca dois artistas frente a frente que nada sabem um do outro, que possuem estéticas muito diferentes e que tentam saber mais do

---

<sup>36</sup> Uma marca de contraste importante do estudo da performance é a exposição das tensões e contradições que dominam o mundo de hoje. Ninguém no estudo da performance é capaz de abarcar a totalidade do campo.

<sup>37</sup> O termo “performance” tornou-se extremamente popular nos últimos anos num largo espectro de actividades artísticas, na literatura e nas ciências sociais. Com o crescimento do seu uso e popularidade, cresceu também um corpo complexo de escrita sobre performance, tentando analisar e compreender que espécie de actividade humana é ela. O reconhecimento de que as nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados, levanta a possibilidade de toda a actividade humana poder ser potencialmente considerada como “performance” ou, pelo menos, todas as actividades levadas a cabo com consciência delas mesmas. (...) Se consideramos a performance como um conceito essencialmente contextualizado, isso ajudar-nos-á a compreender a futilidade de procurar um campo semântico abrangente que cubra tais usos aparentemente díspares como o da performance de um actor, de um aluno de escola, de um automóvel.



outro, especificamente sobre as suas respectivas práticas artísticas, apesar do abismo cultural que os separa. O eurocentrismo, o inter-culturalismo ou a globalização cultural são conceitos que se vão precisando ao longo da peça. Conceitos tão delicados como estes não podem deixar de ser abordados. O momento histórico presente não nos permite moderar estes conceitos actuais (...). (Bel, s.p.)

O crítico português Tiago Bartolomeu Costa (2006), escreve assim no seu Blog *O Melhor Anjo*, acerca do espectáculo deste coreógrafo francês:

Em Pichet Klunchun & Myself, Bel ocupa o palco com o bailarino de danças tradicionais da Tailândia, o Khon, para afirmar que a dança não é universal. Códigos, símbolos e referências contextualizam e condicionam o modo como é desenvolvida, praticada e reflectida. No encontro, que pode ser visto como uma conferência mas não é precisamente porque depende da representação, fala-se de religião, morte, cânone, tradição, entretenimento e responsabilidade. Procura-se conhecer o outro e chegar mais perto do indivíduo, seja através de exemplos práticos ou teóricos. É um exercício meta-performativo onde se prova que dança não é só corpo e tempo, mas espaço e consciência. Porque já está tudo feito ou, precisamente por isso, é necessário começar do zero, Bel propõe espectáculos que colocam no centro do palco a dança que se quer pensada. Não procura uma justificação ou enquadramento do movimento mas uma reflexão sobre a necessidade do movimento. Torres, Klunchun e Bel sabem de cor o que fazer com o corpo, a questão está em perceber até onde se pode ir em nome da definição. A pesquisa de um conceito que permita o regresso à origem do movimento impõe-se à necessidade de encontrar uma fórmula que valide as expectativas contemporâneas.

Que «expectativas contemporâneas» sugere o crítico Tiago Bartolomeu Costa? Na revista *Obscena*, por ele dirigida, publica uma entrevista do bailarino e coreógrafo norte-americano Tommy Noonan ao coreógrafo Jonathan Burrows, onde são elencadas dezenas de perguntas feitas pelo próprio Noonan a Jonathan Burrows:

As suas danças têm um significado? Significam alguma coisa? Será que as pessoas dizem: “o Jonathan está a trabalhar com símbolos”, ou “ocupa-se com semióticas”? Ou abstracção? Simplicidade? Humanidade sobressaída do virtuosismo, acção complexa? (...) Será o seu trabalho misterioso? As pessoas olham para o seu trabalho e perguntam: “Jonathan, o suspense da complexidade estrutural combinada com a abstracção formal evoca um certo e intangível *je ne sais quoi* presente nos grandes trabalhos”. (...) As suas danças criticam as de Jérôme Bel? (Noonan & Burrows, 2009, s.p.)

Todas estas perguntas revelam claramente a necessidade conceptual de a dança se reinventar, e, ao mesmo tempo, a necessidade de se redefinir através de conceitos que já não passam apenas pelo corpo. Reclama-se uma identidade conceptual do próprio corpo e reformulam-se os conceitos de

criação, assumindo-se a contaminação como um acto fundador, como afirma Alfio Petrini (2006):

C'è un rifiuto totale delle divisioni in generi e un'esaltazione dei flussi, delle contaminazioni, (...). Si tenta di arrivare a una percezione intellettuale e nello stesso tempo a un'emozione diretta, brutale quasi dei materiali, saltando il teatro di regia novecentesco, quello costruito sulla narrazione lineare e molte volte anche quello di poesia, per ricollegarsi alla sostanza (non alla lettera) delle sperimentazione delle avanguardie.<sup>38</sup> (p. 110)

Quem é que pode definir e catalogar Vera Mantero, La Ribot, Olga Mesa, Jérôme Bel ou Xavier Le Roy (só para citar alguns), simplesmente como coreógrafos? Todo o trabalho por eles realizado acrescenta a uma «construção coreográfica» uma complexa teia de ideias, pensamentos, reflexões e argumentações (filosóficas, antropológicas e semióticas, só para citar algumas), que não se limitam a uma «construção coreográfica» para definir as suas questões de criação e de dramaturgia. Em suma, a dança como lugar de convergência assume-se como matéria da encenação e da dramaturgia.

Este aspecto, julgo ser assumido por parte dos criadores, que parecem menos preocupados com as definições do que os operadores. Parece-me, por isso, que a problemática está mais do lado de quem tem obrigação de formalizar e catalogar (legitimamente) estas categorias de criadores, que não se limitam mais aos seus saberes, mas que, graças à contaminação, ao abatimento das fronteiras entre géneros, à curiosidade e à transversalidade com que comunicam entre eles, são simplesmente criadores de uma *não disciplina* que se assume como *escrita cénica contemporânea*.

O Suplemento Y do jornal *Público* configura e apresenta a programação e as críticas dos espectáculos de dança e de teatro na mesma página, sob o título «Teatro/Dança»: o que é que isto significa? Não há mais espaço no jornal? Ou que o teatro e a dança «convergem» cada vez mais num espaço de criação?

---

<sup>38</sup> Há uma recusa total das divisões em géneros e uma exaltação dos fluxos, das contaminações, (...). Tenta-se chegar a uma percepção intelectual e ao mesmo tempo a uma emocionalidade directa, quase brutal dos materiais, evitando o teatro de encenação novecentista, o qual assenta numa narração linear e mesmo aquele que provém da poesia, para restabelecer uma ligação com a substância (não literalmente) das experiências das vanguardas.

Áreas de investigação que pareciam pertencer a âmbitos aparentemente mais teóricos (como por exemplo a filosofia, a semiótica, a literatura ou a antropologia, só para dar alguns exemplos) são agora chamadas e apresentadas como materiais cénicos e práticos. Lembro, por exemplo, o espectáculo *Bleib*<sup>39</sup>, de Michel Schweizer, apresentado em Novembro de 2009 no Teatro Maria Matos em Lisboa, onde uma interessante conversa entre o filósofo Dany-Robert Dufour e o psiquiatra Jean-Pierre Lebrun, sobre o individualismo que reina na nossa sociedade, as inquietações do consumo e as manipulações às quais estamos sujeitos, é objecto e sujeito de encenação e é «apresentada ao vivo» como eixo principal do espectáculo:

Os espectáculos de Michel Schweizer são experiências. Por vezes, podem não funcionar, dependendo da noite. E é por isso que merecem mais do que outras, a etiqueta de “espectáculo ao vivo”. Porque para além do conteúdo e do aspecto formal, o verdadeiro desafio de *Bleib* está em criar uma comunidade efémera com pessoas que, *a priori*, não têm nenhum interesse em se reunirem. O que faz aguentar, na cena de um teatro, os profissionais do mundo canino, os pensadores e um homem socialmente marginalizado pelas suas condições financeiras? Qual é a natureza deste enquadramento simbólico? Tudo aqui é frágil, o accidental torna-se provável. (...) O único profissional no espectáculo é um bailarino cuja t-shirt leva a palavra “*leurre*” (artifício). Para além disso, não justificaria a dança, que não está aqui presente, os próprios apoios que se lhe acordam pela sua própria ausência? As ambiguidades de Schweizer são vertiginosas, políticas. (Ferrand, 2008, p. 86)

A dança contemporânea tornou-se um lugar onde convergem experiências, onde a própria dança tem licença para se ausentar: reinventou-se sem medo de perder a sua identidade de «dança», mas fê-lo também, e talvez inconscientemente, até uma certa altura, para dentro, sem ter a preocupação de definir o lugar do espectador.

Se todos, ou muitos, dos espectáculos definidos na categoria de «espectáculos de dança» têm sempre uma conversa ou um debate com o público, a seguir ou antes da sua apresentação, é porque talvez necessitem de ser explicados e reflectidos num «tempo extra» que evidencia que o próprio espectáculo já não é suficientemente completo, ao ponto de ser capaz de chegar ao espectador por si próprio.

Será que a dança contemporânea precisa de justificar-se, enquanto «dança»? Poderemos falar de uma espécie de *má consciência* por parte dos

---

<sup>39</sup> Uma injunção que significa «Não se mexam!».

criadores que precisam de encontrar uma justificação para os seus objectos? Será que é realmente necessário explicar os próprios objectos para além do tempo em que acontecem? Não estão necessariamente em causa os debates que se seguem aos espectáculos, enquanto veículos de divulgação e de uma maior aproximação do espectador (e que também proporciono enquanto programador), mas observo uma proliferação deles cada vez mais carente de significado. Através destes debates parece muitas vezes procurar-se uma justificação para um percurso criativo, criando-se um espaço de justificação para um conjunto de procedimentos que na realidade não são suficientemente estruturados para poderem ser descritos. Acima de tudo, há uma grande necessidade de ouvir o que o espectador identifica no objecto, o que, obviamente, ajuda o criador a estabelecer parâmetros e enunciados perante o seu próprio percurso e assegura-o da eficácia relativa de uma expressão potencialmente infeliz.

Porque discutimos e analisamos constantemente objectos que, à partida, deveriam garantir-se a si próprios só por aquilo que na realidade são, e não, como cada vez mais acontece, objecto como pretexto? Terá razão Gilles Lipovetsky (2009) quando afirma que «passamos do estágio da *performance* «simples» ao estágio da *performance* «reflexiva» que assume a forma de um problema?» (p. 247).

Se pensarmos nas palavras de Umberto Eco no seu livro *Lector in fabula* (1979), não é suposto que qualquer obra (de arte) ajude a criar, ela própria, os seus receptores ideais? Ou seja, qualquer obra ou objecto artístico que não assuma uma instância receptora como estratégia discursiva, poderá legitimamente ser considerada uma obra?

Se é verdade que a arte nasce como lugar de questionamento, a dança tornou-se especialista nisso. Quase todas as mais recentes criações são contínuas e infinitas páginas de perguntas e interrogações incessantes. Parece que não existem mais respostas, que tudo é questionado e questionável. A sobrecarga de informações é tão vasta e infinita que nem a própria arte tem tempo para responder a todas as questões que surgem a cada momento.

Será que «a dança» perdeu, enquanto linguagem abstracta, a capacidade de dizer coisas? A dança deixou de se sustentar só através do corpo e do seu movimento e necessita de outras ferramentas, tentando encontrar no seu lugar mais importante — o corpo — outras definições e recorrendo a áreas cuja função era sobretudo teórica. Neste sentido, a dança consegue reinventar-se através de fundamentos teóricos que dantes não lhe pertenciam.

O que é que leva os criadores de dança a pensar que a linguagem verbal é mais explícita, ou menos problemática, do que a linguagem não verbal? As linguagens são ferramentas de comunicação e, como tal, nunca absolutamente eficazes.

(T)hough it may not be possible adequately to define the concept, Derrida seems to make it clear that free play is limitless, unlimited, by any irreducible signified or transcendental concept that cannot be further decomposed, and it manifests itself in the process of indefinite substitution. Play, considered as free play, lies beyond stable, centered structures, makes them untenable, decenters them, and deprives them.<sup>40</sup> (Wilson, R, 2002, p. 111)

A dança necessitou de enveredar por este caminho por um evidente esgotamento de sentidos que o corpo, como corpo, tinha atingido e actualizou as suas convenções procurando a contemporaneidade na revisão dos conceitos que pareciam não existir mais no corpo. Deixou o virtuosismo e procurou o sentido, movimento esse, que coloca a dança num território problemático de definições ontológicas, epistemológicas e paradoxais.

Maria José Fazenda (2007), a propósito da definição da dança contemporânea e das suas convenções, afirma:

Um aspecto que define a dança contemporânea é a existência de convenções flexíveis e diversificadas. Ou seja, num mesmo momento e contexto podem existir várias convenções. Precisamente porque as convenções são múltiplas e flexíveis, nem sempre existe um consenso no seio de um determinado grupo sobre a sua natureza, as suas características e motivações. Na dança, o indivíduo intervém

---

<sup>40</sup> Embora possa não ser possível definir adequadamente o conceito, Derrida parece deixar claro que o jogo livre é sem limite, ilimitado por qualquer irreduzível conceito, significativo ou transcendente, que não pode ser mais decomposto, e que se manifesta ele próprio no processo de substituição indefinida. A peça, considerada como jogo livre, está para lá de estruturas centradas, estáveis, tornando-as inatingíveis, descentrando-as e desprivilegiando-as.

e manipula as convenções, podendo segui-las ou contribuir para as transformar. (p. 47)

Toda esta reinvenção da dança de *criação teórica e reflexiva* coloca o espectador numa posição ambígua no que diz respeito à compreensão dos objectos definidos como dança. É significativa, por exemplo, a reacção de um espectador anónimo (2006), no Blog *O Melhor Anjo*, depois de ter assistido ao espectáculo *Pichet Klunchun & Myself* de Jérôme Bel, que abre o caminho a uma importante reflexão presente nesta dissertação, acerca da conceptualização nos projectos dos criadores contemporâneos e a sua relação com os espectadores:

“Jérôme, entertainer de Sábado à noite!” Pois eu achei a conversa de Jérôme com Pichet, paternalista e redundante e a linguagem que ele usa pouco interessante, muito parecida com a de um TV live show de Sábado à noite. Há coisas neste trabalho que me interessam e não aplaudi sem vontade, mas depois senti-me vítima da sua pedagogia que prefiro dispensar. Um bailarino maravilhoso de dança “tradicional” convertida em dança turística, explica a Jérôme o que faz. Ele já não está a explicar ao Jérôme, porque já teve oportunidade de o explicar no primeiro encontro que tiveram, está a explicar ao público. E o público agradece, a malta gosta de conhecer tipos de dança “novos” e aprecia o movimento e graça do bailarino. Irritantemente também se riem com as anuências de cabeça de master Jérôme. Nesta farsa, Jérôme sabe neste momento o que é a dança do seu interlocutor, e este já compreende perfeitamente a Arte Contemporânea, insistem num tom pedagógico em explicar ao público o que é que os distingue. Jérôme diz-se o anti-entertainer, mas cai, na falácia de adoptar o estilo Jay Leno, da forma mais paternalista possível. Não há-de o público saber o que é a Arte Contemporânea? Não há-de o público ter lido os mesmos livros que master Jérôme? Mesmo assim, o público dá umas risadinhas, as piadas pseudo-intelectuais são giras e a malta percebe tão bem a linguagem da entrevista à la Jay Leno! Porque não gravar esta peça e mandar para as escolas de Artes? A versão de Jérôme do que é a Arte Contemporânea pode sempre interessar aos alunos. Estava capaz de a encenar com alunos do 2º ciclo. Quando um artista dito conceptual tem necessidade de explicar o que faz, alguma coisa soa a muito redundante. Já que leu uns livros, talvez deva ler mais, se quer falar, ou então, continuar a encenar performances/dança, etc., para nos fazer pensar (ou entreter com as suas private jokes intelectuais). Preferia não o ter visto em palco a encenar a sua própria realidade. (s.p.)

O espectador parece estar a levantar uma das questões fundamentais da dança contemporânea: os artistas contemporâneos necessitam de explicar o que fazem e, devido à natureza multifacetada dos objectos que estão a criar, parecem ter dificuldade em argumentar os seus discursos, para chegar ao público, presumindo que o público não tenha a competência técnica para perceber o que estão a fazer e que isso é importante. Por esta razão, procuram explicações que vão buscar ao público, quando abrem as

suas criações a comentários e decidem partilhá-las com o público através de debates. Vão descobrindo e percebendo a natureza dos seus objectos cénicos enquanto os discutem com os espectadores. Tal facto não retira no entanto mérito intelectual e conceptual aos coreógrafos contemporâneos, dado terem tido a coragem de se reinventarem no preciso momento em que o «corpo-dança» se ia esvaziando de muitos dos seus sentidos narcísicos.

Não deixa de ser curioso (e paradoxal também) que a jornalista Cláudia Galhós defina *Pichet Klunchun & Myself* como um importante exemplo de criação contemporânea no palco e como uma procura de não representação, enquanto a visão de um espectador classifica a criação de Jérôme Bel como uma farsa com tons pedagógicos. Cláudia Galhós acredita aliás que *Pichet Klunchun and Myself* deve ser reconhecido como «o melhor espectáculo de dança contemporânea dos últimos anos»:

E para quem continua a olhar esta arte com desconfiança, a pensá-la como incompreensível ou monótona, tem aqui uma oportunidade de conhecer o que realmente significa a criação contemporânea no palco... ...uma procura de não representar um artificialismo enganador; desafiar o que está estabelecido como sendo os limites do teatro; a necessidade de pensar, questionar e mesmo problematizar a vida e o espectáculo... (Galhós, 2008, p. 34)

Definir *Pichet Klunchun & Myself* como «o que realmente significa a criação de dança contemporânea» suscita-me alguma hesitação face sobretudo a um conjunto de regras que a arte contemporânea não pretende instituir. «Não representar um artificialismo enganador» é por si uma qualidade da *escrita cénica contemporânea*, mas não é um pressuposto tão essencial ao ponto de criar dados suficientes para estabelecer as significações da arte contemporânea. O mais importante, nas palavras de Cláudia Galhós, é para mim a posição que assume aqui directamente a dança também como teatro, numa clara ligação ao conceito de *indisciplinaridade* de Jean-Marc Adolphe, que explicitarei adiante. E torna-se também significativo como, de forma inconsciente, a dança, questionando-se constantemente, se tornou dependente das suas próprias interrogações. Isto significa que a dança contemporânea vive constantemente à procura de uma justificação para as suas interrogações e faz disso um sistema de criação.

Assim, a dança contemporânea consegue encontrar, para além do corpo, significações até então desconhecidas no acto prático. Jérôme Bel, por exemplo, afirma:

O que me interessa é como esta prática de dança pode revelar questões políticas, pessoais, económicas. Adoro cruzar a economia com a dança, por exemplo. Gosto de saber o dinheiro que ganham os bailarinos... Qual é o seu valor? Qual é o valor de um bailarino na sociedade? (Bel & Galhós, 2011, p. 24R)

A dança contemporânea mobiliza-se à volta de questões filosóficas, sociais e antropológicas que permitem que se renove em termos conceptuais, formais e estruturais mas que, ao mesmo tempo, tornam problemática a classificação de «dança», passando os objectos a fazer parte de uma categoria de criação contemporânea cuja natureza já não reside mais numa espécie única:

Ce que le théâtre-danse ne désigne certainement pas, c'est une forme de spectacle composée d'une succession ou d'une amalgame de scènes jouées et de séquences dansées. Une pareille alternance mélange les genres, d'autant que ce sont les mêmes protagonistes, des danseurs en général, qui passent d'un registre à l'autre, mais le mixité des disciplines ne crée pas un nouveau langage: chacune obéit à des règles d'expression distinctes et surtout répond à d'autres fonctions selon qu'on fait appel à du mouvement ou à du jeu. D'autres choses sont dites, et suivant des modalités et des nécessités différents. (...) Quand le théâtre devient mouvement et que la danse se théâtralise, le langage gestuel crée nous parle à travers l'être mental de l'acteur-danseur, ses impulsions e son imaginaire complexe.<sup>41</sup> (Bonté, 2010, p. 2)

Mas se a dança apresenta uma clara necessidade de discursar sobre si própria e, como consequência disso, de teatralizar e verbalizar o seu corpo e o movimento, o teatro também se move na mesma direcção.

Tenho que precisar, no entanto, que a ideia das divisões dos géneros que a *escrita cénica contemporânea* abate totalmente é uma questão que no

---

<sup>41</sup> Aquilo que o teatro-dança não designa certamente é uma forma de espectáculo composto por uma sucessão ou uma amálgama de cenas representadas e sequências dançadas. Uma semelhante alternância mistura os géneros, uma vez que são os mesmos protagonistas, bailarinos em geral, que passam de um registo a outro, mas a mistura de disciplinas não cria uma nova linguagem: cada uma obedece a regras de expressão distintas e sobretudo responde a outras funções consoante se faça apelo ao movimento ou à representação. Outras coisas são ditas, e seguindo modalidades e necessidades diferentes (...) Quando o teatro se torna movimento e a dança se teatraliza, a linguagem gestual criada fala-nos através do ser mental do actor-bailarino, dos seus impulsos e do seu imaginário complexo.



teatro nunca se tinha realmente realizado, pois esta divisão estanque tornaria o teatro impossível de se realizar:

As divisões de género não existem senão na literatura crítica, porque, na realidade tudo é tragédia e comédia ao mesmo tempo, dependendo do ponto de vista. Ora, um teatro que procura apresentar as coisas de vários ângulos não pode estar sujeito a leis estilísticas, não pode criar uma atmosfera que vá num sentido ou no outro. (Benite & Quadrio, 2010, p. 6)

No entanto, as criações teatrais contemporâneas problematizam as definições destes géneros: manifesta-se um elevado interesse quanto ao lugar do corpo, sendo as convenções teatrais seriamente questionadas. Assim, o teatro passa a ser catalogado como um lugar de *indisciplinaridade*, onde as hierarquias do mundo do próprio teatro são questionadas, como afirma Alfio Petrini (2006), citando Jean-Marc Adolphe:

Jean-Marc Adolphe, direttore della rivista *Mouvement*, ha definito queste pratiche di teatro più recente come indisciplinarietà. Non interdisciplinarietà. Non si tratta di bilanciare e compenetrare pratiche artistiche o di far spaziare poetiche fra diverse *tèchne*, bensì di un'aggressione alla cittadella del teatro perpetrata da bande irregolari, che sicuramente non tengono in nessun conto la gerarchia autore drammatico-regista-attore-pubblico, tramandataci dal teatro della seconda metà del Novecento e assurta nell'imbalsamante critério della verità.<sup>42</sup> (p. 110)

O teatro contemporâneo deixa de ter na palavra o seu lugar principal e encontra, também no corpo — um «corpo interessante» — os seus caminhos dramáticos, tal como afirma o conhecido encenador Romeo Castellucci, director da companhia *Societas Raffaello Sanzio*, numa entrevista ao *Jornal Expresso*:

O corpo é o problema, o problema do teatro. Tem sido sempre assim, não é invenção minha. Há uma transformação contínua do corpo nas minhas peças. Posso dizer que o episódio de *Bruxelas*, desta “Tragédia”, é a história de um corpo único, um corpo que primeiro é criança, depois é adulto e por fim ancião. É como o enigma da Esfinge de Édipo. Ela pergunta: qual é o animal? E o animal é o homem. O que está em causa é sempre o corpo do homem, mesmo quando o que tenho em cena são máquinas, ou animais. Estas presenças são metáforas de um espírito que se refere ao corpo do Homem. Mesmo o corpo do actor é uma metáfora, na realidade,

---

<sup>42</sup> Jean-Marc Adolphe, director da revista *Mouvement*, definiu estas práticas de teatro mais recentes, como *indisciplinaridade*. Não interdisciplinaridade. Não se trata de balancear e compenetrar práticas artísticas ou de fazer espaçar poesias entre várias *tèchne*, mas de uma agressão à aldeia do teatro perpetrada por bandos irregulares, que com certeza não têm em conta a hierarquia dramaturgo-encenador-actor-público herdada do teatro da segunda metade do século XX e mergulhada na ilusão do critério da verdade.

do corpo do espectador. Regressamos sempre ali, ao espectador. O espectáculo é o corpo interessante. (Castellucci, & Galhós, 2006, p. 26R)

O teatro contemporâneo coloca em causa toda a sua construção cénica e dramática, realizando as suas criações a partir das suas *desconstruções*, quase como se quisesse abalar e subverter todas as regras até aqui estabelecidas. É uma espécie de boicote ao teatro e ao espectador e ao mundo. Neste sentido, a *escrita cénica contemporânea* prescinde de um pré-guião fixo. Trata-se de uma subversão na forma de mostrar os conteúdos.

O escritor Daniel Jonas, por exemplo, numa recente entrevista concedida à jornalista Inês Nadais do *Público*, descreve assim a sua ideia acerca do texto do espectáculo *Nenhures*, escrito para a companhia do Teatro Bruto:

Eu quis imaginar como se sente um espectador que assiste a um espectáculo em que tudo lhe é negado, em que o teatro deixa de ser um lugar de revelação e de exposição e passa a ser um lugar de ocultação. Aqui as personagens entopem. Há uma peste em *Nenhures* que contamina tudo o que devia ser teatro com silêncio — eu quis deliberadamente fazer chegar a este lugar uma peste que abalasse todas as possibilidades de teatro. (Jonas & Nadais, 2008, p. 26)

O teatro contemporâneo já não se conforma com o peso da tradição da arte dramática ocidental, que privilegia uma interpretação psicológica ou naturalista, onde a palavra está no topo da hierarquia e o corpo é um instrumento secundário. Revela uma espécie de falência dos seus processos criativos e das suas regras convencionais da encenação. Antonin Artaud (2006) já tinha alertado para esta questão quando dizia que «um teatro que subordina a encenação e a realização, ou seja, tudo o que em si é especificadamente teatral, é um teatro de cretinos, de loucos, invertidos, gramáticos, merceeiros, antipoetas e positivistas, em resumo, ocidentais.» (pp. 45-46).

Assim, como acontece na criação coreográfica, o teatro contemporâneo apresenta também nos seus espectáculos verdadeiras *mises-en-scène* de discursos teóricos e do seu modo de construção como desconstrução das convenções em que assenta.

Tal como acima, a propósito da dança, coloco novamente a mesma questão: será que o teatro terá perdido, enquanto linguagem, a capacidade de dizer coisas? Em que convenções estão ambos convergindo? As regras e as gramáticas das encenações são restabelecidas através de novos códigos que subvertem a estrutura clássica e tradicional.

O crítico João Carneiro (2008) descreve assim a criação do Teatro Praga *Turbo-Folk*, estreada em Março de 2008 no Teatro S. Luís em Lisboa:

A simultaneidade, a construção e desconstrução de cenas, a rapidez das acções, a invenção em ritmo galopante, a música e a cenografia são alguns dos elementos que contribuem para que este seja não apenas um dos melhores espectáculos dos Praga, como um dos mais estimulantes espectáculos portugueses recentes. Numa última parte, o grupo encena uma discussão teórica pura e dura, entre a ciência política e a filosofia política. Irónica, cómica mesmo, não conduz, inteligentemente, a nada: responde, contudo, entre outras coisas, à falência de uma atitude normativa e reguladora quase sempre despropositada nesta matéria. (p. 37R)

O mais evidente é que todo o discurso teórico-analítico, antigamente escondido ao espectador, é assumido como parte integrante dos espectáculos. Na dança e no teatro contemporâneos afirmam-se criadores que põem do avesso as regras da gramática cénica.

Tanto nas convenções das escritas cénicas da dança, como nas convenções das escritas teatrais contemporâneas, o corpo virtuoso, mecânico, repetidor e musculoso começa a ter dificuldade na sua afirmação e deixa de ser o eixo referencial das criações: surge aquilo que designo como *Terceiro Corpo*, um corpo que está para além do teatro e da dança e no entanto é teatro e é dança.

É o corpo que vive e assume que «a preservação dos limites é uma ficção» (Greiner, 2005, p. 104), atento aos acontecimentos múltiplos da sociedade, porque, como afirma António Damásio, «é impossível conceber a invenção do *Guernica* ou do *Hamlet* sem entender as emoções humanas, em particular as sociais.» (Damásio & Alves, 2008, p. 3). Este corpo abre a pista à formulação de novas epistemologias que surgem numa altura em que a relação entre corpo e arte é cada vez mais poliédrica mas simultaneamente holística. António Damásio (2000), firme na sua investigação para não

continuarmos a entender o cérebro, a mente e o resto do corpo como separados:

Quando afirmo que o corpo e o cérebro formam um organismo indissociável, não estou a exagerar. De facto, estou a simplificar de mais. Devo considerar que o cérebro recebe sinais não apenas do corpo mas, em alguns dos seus sectores, de partes da sua própria estrutura, as quais recebem sinais do corpo! O organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto, não sendo a interacção só do corpo ou só do cérebro. (p. 104)

Este *Terceiro Corpo* pretende definir-se como lugar de disponibilidade e possibilidade da construção cénica, graças à lucidez com que observa a transversalidade e a contaminação dos géneros. O *Terceiro Corpo* afirma-se sem preconceitos em relação à definição dos sexos (não discrimina), utilizando-se sem vergonha, mantendo a timidez necessária para estimular a curiosidade, procurando uma actividade interna que lhe permita estar presente nos acontecimentos sem barreiras: conceptualmente andrógino, masculino e feminino ao mesmo tempo, é um corpo que vai para além da definição dos géneros (porque os assume sem julgamento):

Esse processo potencia e torna emergentes as multiplicidades, potencialidades e virtualidades que excedem ou escapam à predominância da codificação “masculino” e “feminino”, criando transfigurações ou outros “géneros” de configurações. (...) A concepção dos corpos como não codificados em género feminino e masculino permite a percepção dos corpos e a sua interacção como não sexual (mesmo quando a interpretação de um observador possa ser em termos de sexualidade). (Mira, 2008, p. 20)

É um corpo que reflecte os aspectos contemporâneos do abatimento de barreiras, e assume-se como ferramenta e símbolo contrário a uma sociedade onde o que interessa é ser conhecido e mostrar-se: este *Terceiro Corpo* não precisa de mostrar-se, é, simplesmente. É um corpo que pretende afirmar-se como lugar de produção e reinvenção possível (enquanto ficção) da experiência humana, apesar de todas as revoluções tecnológicas.

Este *Terceiro Corpo*, lugar de encontro imediato entre intérprete e espectador, pretende desenvolver e potenciar-se não por *aquilo que sabe e é capaz de fazer, mas* por aquilo que é. Isto significa que este *Terceiro Corpo* nasce a partir da descoberta das suas possibilidades, através do entendimento da própria percepção, e pretende desenvolver as suas

potencialidades com a *experiência da compreensão do sensível*, procurando um *estar ocupado* com os seus materiais de construção cénica e tentando evitar construir a experiência num *estado de preocupação*. O *Terceiro Corpo* pretende potenciar a descoberta do possível como lugar de metamorfose, assim como ambiciona transformar constantemente o presente num lugar onde seja possível «estar sempre pronto sem saber o que irá acontecer».

Através de um corpo autobiográfico e de intervenção – um *Terceiro Corpo* entendido como sujeito e objecto de uma investigação, muitas vezes, extrema –, a *escrita cénica contemporânea* procura ser um lugar de reafirmação do *eu*:

A exploração ilimitada do corpo como tema obsessivo encontra o seu auge na oferta como espectáculo da sua própria mutilação, seja na desnecessária série de intervenções plásticas a que voluntariamente se submete ou quando se oferece como cobaia de um “corpo a vir”, entregando-se à transformação desumanizante num ciber-corpo implantado de eléctrodos. (Serrão, 2007, pp. 72-73)

O teatro contemporâneo, contaminado pela *escrita cénica*, é o lugar que pode ainda conseguir fugir à *rede dos media*, onde pode existir ainda o espectador e o intérprete e não existir mediação:

Anzi, proprio nel mutato quadro di relazioni, intrecci, scambi, accelerati e moltiplicati dalla rete, dalle connessioni via cavo e dai rimbalzi dalle onde via satellite, il luogo teatrale assume una sua valenza tutta particolare. Il teatro é oggi l'unico luogo dove avviene una comunicazione non sottoposta a un passaggio di mediazione, é l'unico spazio in cui il comunicatore e il ricevente sono uno davanti all'altro e anche l'unico caso in cui la linea di relazione é diretta e non modulare da un qualche tramite tecnologico. Insomma davanti alla scena la “medialità” non esiste, il teatro non é un media, anche se a volte, per una grossolana approssimazione viene incluso in questa categoria.<sup>43</sup> (Audino, 2007, p. 9)

Aqui o corpo pretende ser o lugar da *não-mediação*. O corpo é o imediato e o *intérprete atento ao corpo sensível* torna-se o eixo principal da

---

<sup>43</sup> Pelo contrário, justamente num quadro mutável de relações, entrelaçados, trocas, acelerados e multiplicados de rede, das conexões via cabo e dos saltos das ondas via satélite, o lugar teatral assume uma valência completamente particular. O teatro é hoje o único lugar onde acontece uma comunicação não submetida a uma passagem de mediação, é o único espaço no qual o comunicador e o receptor estão um em frente ao outro e também o único caso no qual a linha de relação é directa e não modular de qualquer trâmite tecnológico. Em suma, frente à cena, a mediação não existe, o teatro não é um media, apesar de, de vez em quando, ser incluído nesta categoria de uma forma muito superficial.

criação, enquanto transmissor e ponto de referência de partituras que não se estruturam mais em convenções clássicas e pré-determinadas:

Via le corps de l'acteur saisi par la puissance du plateau, il devient alors possible d'éviter le personnage, de renoncer au héros et au discours suivi, pour mettre le spectateur en état de voir directement que le réel e le virtuel se confondent durant le temps éphémère où il affronte le spectacle et, son corps co-présent, d'en constituer le sens.<sup>44</sup> (Marzano, 2007, p. 926)

Segundo Antonio Porcheddu (2007), depois do pós-modernismo, estamos na era do «pós-vanguardismo» onde *o corpo é portador do presente* e, por isso, símbolo da própria obra, numa sociedade onde «o tempo é vivido como imediato»:

La “postavanguardia” dichiara la morte dell’opera stessa come oggetto, proprio in quanto l’oggetto é privato del corpo dell’attore-autore-performer. La “postavanguardia” punta, semmai, al contrario, ad una comunicazione corporea, immediata, addirittura intima: il corpo diventa linguaggio con una propria grammatica, il corpo sostituisce l’opera. Nel teatro di quelli anni, (1970) il corpo-io é dunque sempre più portatore di se stesso, non più di un messaggio *altro*. L’arte concettuale, così, riflette sempre più su di sé, sul suo stesso porsi, dal momento che l’attore-performer lavora su se stesso e si offre allo sguardo del pubblico senza mediazione altre.<sup>45</sup> (p. 23)

As novas tecnologias e a facilidade de comunicação do século XXI encurtaram as distâncias, tornando o mundo disponível de imediato, sempre, em qualquer lugar ou momento e sem quaisquer aparentes limitações. Dependentes de uma aparente rede de comunicação imediata, habitamos o mundo em qualquer lugar e em qualquer momento, tornando-nos *espectadores e consumidores da nossa existência*, como afirma Eduardo Lourenço (2008) no *Jornal de Letras*:

---

<sup>44</sup> Via o corpo do actor preso pela potência do palco, é possível então evitar a personagem, renunciar ao herói e ao discurso seguido, para colocar o espectador num estado em que possa observar directamente que o real e o virtual se confundem durante o tempo efémero em que ele confronta o espectáculo e, de corpo co-presente, constitui o seu sentido.

<sup>45</sup> A “pós-vanguarda” declara a morte da própria obra como objecto, no momento em que o objecto é privado do corpo do actor-autor-performer. A “pós-vanguarda” aponta, pelo contrário, para uma comunicação corpórea, imediata, ainda por cima íntima: o corpo torna-se linguagem com uma gramática própria, o corpo substitui a obra. No teatro daqueles anos (1970), o corpo-eu é, portanto, sempre mais portador de si próprio, não tanto de uma mensagem *outra*. Assim, a arte conceptual reflecte mais sobre si própria, sobre o seu próprio dar-se, a partir do momento em que o actor-performer trabalha sobre si próprio e se oferece ao olhar do público, sem outra mediação.

Que figura é agora a do poeta num mundo que se converteu, sem metáfora alguma, em televisão, e onde tudo, sem excepção, mesmo a morte apocalíptica se dissolve apenas acontecida, como uma bola de sabão? A sua única finalidade é conservar-nos sem sono, 24 horas por dia para que nos seja impossível imaginar-nos seres humanos dignos da nossa existência, figuras do divertimento e do esquecimento de nós mesmos em que a nossa cultura se converteu. (p. 39)

Nas obras de arte e, em particular, na *escrita cénica contemporânea*, o sentido de imediatez tornou-se a essência principal das criações. Esta marca do quotidiano reflecte-se na criação. Exemplo paradigmático e extremo é a artista francesa Orlan, promotora de Carnal Art. Orlan mostra em directo ao mundo a sua obra, mas o seu objecto é na realidade um dos mais mediados da arte contemporânea. É imediato e mediado:

Carnal Art is self-portraiture in the classical sense, but realized through the possibility of technology. It swings between defiguration and refiguration. Its inscription in the flesh is a function of our age. The body has become a 'modified ready-made', no longer seen as the ideal it once represented; the body is not anymore this ideal ready-made it was satisfying to sign. (...) Carnal Art loves parody and the baroque, the grotesque and the extreme. Carnal Art opposes the conventions that exercise constraint on the human body and the work of art. Carnal Art is anti-formalist and anti-conformist.<sup>46</sup> (2011, s.p.)

No seu objecto artístico mais radical, *Reincarnation of Saint-Orlan* (2010), Orlan transmite em directo uma série de intervenções cirúrgicas, cuja intenção era reincarnar várias figuras femininas emblemáticas:

The Reincarnation of Saint-ORLAN, which started in 1990, involved a series of plastic surgeries in the course of which the artist started to morph herself with respect to some of the most well-known historical paintings and sculptures. Supported by her Carnal Art manifesto, these works were filmed and broadcast in institutions throughout the world, such as the Centre Georges Pompidou in Paris and the Sandra Gehring Gallery in New York. ORLAN's goal in these surgeries is to acquire the ideal of beauty as suggested by the men who painted women. When the surgeries are completed she will have the chin of Botticelli's Venus the nose of Jean-Léon Gérôme's Psyche, the lips of François Boucher's Europa, the eyes of Diana from a sixteenth-century French School of Fontainebleau painting and the forehead of Leonardo da Vinci's Mona Lisa. ORLAN picked these characters, 'not for

---

<sup>46</sup> A Carnal Art incorpora a tradição do auto-retrato no sentido clássico, mas realizado através da possibilidade da tecnologia. Balança entre desfiguração e refiguração. A sua inscrição na carne é um resultado do nosso tempo. O corpo tornou-se um "ready-made modificado", não mais visto como o ideal que representou no passado; o corpo já não é este ideal de ready-made que satisfazia assinar. (...). A Carnal Art ama a paródia e o barroco, o grotesco e o extremo. A Carnal Art opõe-se às convenções que impõem limites no corpo humano e na obra de arte. A Carnal Art é anti-formalista e anti-conformista.

the canons of beauty they represent... but rather on account of the stories associated with them.’ Diana because she is inferior to the gods and men, but is leader of the goddesses and women; Mona Lisa because of the standard of beauty, or anti-beauty she represents; Psyche because of her fragility and vulnerability within the soul; Venus for carnal beauty; Europa for her adventurous outlook to the horizon, the future.<sup>47</sup> ( s.p.)

A sociedade convoca-nos todos os dias, 24 horas por dia, a encurtar as distâncias espaço-temporais: urgência e multiplicidade são conceitos que encontramos quotidianamente e que, por sua vez, constituem a visão dos criadores contemporâneos. Diminuem as distâncias entre autor e obra, entre o real e a obra de arte. O criador passa a fazer parte da sua própria obra — é o material do processo, é o próprio processo e é, finalmente, o resultado final. As *biografias-obras* tornaram-se «populares». Com uma certa ironia, o crítico João Carneiro (2011) alerta para esta situação:

A biografia passou a ser talvez o género favorecido por criadores artísticos, comerciantes da arte, industriais da cultura, diletantes e público em geral. Há muitos anos, era um género particularmente querido de senhoras desocupadas, de homens de uma certa idade com fumos de cultura antiga e de um público discreto que nem ousava confessar tal preferência. Nada disso acontece agora. As pessoas vivem tão alheadas do mundo que a coscuvilhice passou a ser tomada a sério e chamada biografia. O género biografia, de facto, é uma arte antiga e infinitamente estimável. O teatro e as outras artes ditas performativas cederam à tentação da biografia e da autobiografia e a produção em Portugal ameaça, neste campo, dimensões tsunâmicas. Contudo, dado que a grande parte destes criadores professam uma também já popular tendência analítica e teorizante, há que ter esperança para quem acredite na bondade dos resultados da aliança entre esforço intelectual e capacidade criativa. (p. 25)

É do domínio público a mais recente criação de Rita Marçal: a artista decidiu provocar em directo os seus ataques epilépticos,

---

<sup>47</sup> A reencarnação de Saint-ORLAN, que começou em 1990, envolveu uma série de cirurgias plásticas, durante as quais a artista começa uma metamorfose dela própria relacionada com algumas das mais conhecidas pinturas e esculturas da história. Financiada pelo seu manifesto Carnal Art, estes trabalhos foram filmados e gravados em instituições pelo mundo fora, tais como o Centre Georges Pompidou em Paris e a Sandra Gehring Gallery em New York. O objectivo de Orlan nestas cirurgias foi adquirir o ideal de beleza tal como sugerido pelos homens que pintaram mulheres. Quando as cirurgias acabassem ela teria o queixo da Vénus de Botticelli, o nariz da Psyche de Jean-Leon Gérôme, os lábios da Europa de François Boucher, os olhos da Diana de uma pintura do século XVI da Escola Francesa de Fontainebleu e a testa da Mona Lisa de Leonardo Da Vinci. Orlan escolheu estas personagens “não pelos cânones de beleza que representam... mas antes pelas histórias a elas associadas”. Diana porque é inferior aos deuses e aos homens, mas é líder das deusas e das mulheres; Mona Lisa pelo standard de beleza, ou anti-beleza que representa; Psyche pela sua fragilidade e vulnerabilidade de alma; Vénus pela beleza carnal; Europa pelo seu olhar aventureiro projectado para o horizonte e para o futuro.



partilhando-os com os espectadores. Não vale a pena questionar ou tentar compreender os valores éticos e morais dos objectos da artista, mas penso que seja importante compreender porque é que os artistas necessitam de anular cada vez mais a distância entre eles e a criação, tornando as suas biografias cada vez mais lugares de exposição e criação.

Todas as várias e inúmeras interrogações que surgem durante as apresentações das obras, nos programas e nas conferências depois dos espectáculos, revelam como o criador se questiona a si próprio e à sua obra sem conseguir encontrar um distanciamento. Eliminou-se qualquer tipo de distância entre obra e autor. A facilidade com que estamos em contacto imediato com o mundo, mergulha-nos numa outra forma, com certeza mais complexa, de observação e de possível distanciamento: surgem dificuldades na utilização do tempo e do espaço, que são definitivamente postos em causa, tendo modificado também a sua posição relativa no sistema de categorias que estruturam a nossa compreensão do mundo:

Cet espace et ce temps ne sont plus, comme dans le théâtre dramatique, isolés e mis en représentation, mais se donnent comme généralement dépourvus de causalité, sans hiérarchie et pris dans l'instant de l'événement.<sup>48</sup> (Marzano, 2007, p. 925)

Decidimos normalmente pelo mais curto, o mais fácil, o mais rápido e o mais perto. O ser humano parece estar a perder assim a vontade — e por isso a capacidade — de demorar-se a pensar, de parar e de deixar as coisas acontecerem no seu tempo natural; a urgência dos resultados ultrapassa todos os seus processos. Tudo tem que ser resolvido naquele espaço de tempo que, quase sempre, tem limitações. Temos necessidade de ver resultados porque a sociedade é mais rápida do que a nossa capacidade de decisão. Enquanto pensas, os outros já decidiram. Nunca ganhamos tempo se o perdemos. E as recentes investigações científicas, apontam para os problemas que começam a surgir, pela falta de tempo. Como afirma Eric Kessler «O que começa a guiar as decisões é o urgente, não o importante.» (Kessler & Begley, 2011, p. 53).

---

<sup>48</sup> Este espaço e este tempo já não são, como no teatro dramático, isolados e encenados, mas dão-se como desprovidos de causalidade, sem hierarquias e agarrados ao instante do acontecimento.

Na nossa contemporaneidade, tornou-se complexo criar um distanciamento e na escrita cénica contemporânea isso é evidente: «A urgência», como sugere Gilles Deleuze (2003), «é de qualquer maneira (algures) sinónimo de uma falta de distanciamento, espacial e temporal.» (p. 57). É nesse sentido que, neste nosso novo século XXI, o ser humano parece estar à beira de um abismo: *a anulação da visão dos possíveis lugares do espaço e do tempo* encaminha-nos e obriga-nos a escolhas cada vez mais limitadas, eliminando o prazer da descoberta e do conhecimento. Pensamos rapidamente. Criamos as obras sem nos podermos distanciar delas. Todos os acessos nos encaminham para uma possível convergência de valores e referências: acabaremos por fazer todos a mesma coisa? (Não estamos já a fazê-lo?)

É, no entanto, neste contexto de imediatez que reaprendemos a situar-nos no mundo, assim como o intérprete contemporâneo aprende o seu *estar cénico*: o intérprete comunica de imediato com o mundo e o mundo comunica de imediato com ele.

Por outro lado, a criação contemporânea tenta continuamente desconstruir os seus objectos, mesmo antes de os criar, o que, de algum modo, impede a sua própria constituição. Teremos perdido a capacidade de uma construção porque a vida nos oferece o *espaço-tempo do imediato*: um lugar de acontecimentos intermitentes e instantâneos onde o criador percepção esta urgência tornando necessariamente a obra intermitente e instantânea. A *escrita cénica contemporânea* desmonta os seus objectos quase como se, paradoxalmente, isso fosse o único processo de se constituir. Quando aparece uma espécie de *emoção cénica possível*, é logo identificada e eliminada. Os percursos da criação nunca chegam a um fim linear. Quando surge a possibilidade de uma identificação, o criador modifica de imediato o percurso, tornando-o e tornando-se «de imediato» o sujeito da mudança. É o manipulador sempre presente. Os criadores, enquanto testemunhas de uma época que se sustenta no seu presente imediato, não conseguem e provavelmente não pretendem encontrar um distanciamento suficiente para poderem deixar que a obra se afaste deles:

Con un movimento che é quasi l'opposto speculare di quello che determinava il carattere estético della vita: non è la vita a farsi opera, cioè ad entrare in un paradigma estético, ma è l'opera che non riesce più a farsi completamente estética, perché non riesce a separarsi completamente dal suo autore. Ciò che sta in gioco è una sorta di difficoltà o addirittura un disturbo di quello che una volta si chiamava exteriorizzazione, oggettivazione. (...). Questa difficoltà, che è forse semplicemente un'impossibilità, è particolarmente evidente in tutti i prodotti artistici in cui l'artista è interamente preso nel processo che genera l' "opera d'arte" e spesso ne costituisce la parte più importante o il supporto.<sup>49</sup> (Deleuze, 2003, p. 56)

O que eu observo cada vez mais nos jovens intérpretes, é uma extraordinária capacidade de «agir imediatamente». Mas, ao contrário, quando o trabalho não se define através do imediato, mas se concretiza nas possibilidades que a construção que o espaço e o tempo lhe oferecem, o intérprete revela dificuldades, quase como se ficasse sempre à espera de algo, sem procurar realmente. À espera, mas não no sentido de Godot.

Se é verdade que o imediato também é uma possibilidade deste espaço-tempo, o intérprete parece não revelar vontade de agir no leque de possibilidades sucessivas: age e escolhe sempre a primeira oportunidade e a mais próxima. Quando é necessário agir sobre a distância e não sobre a sua anulação, surgem as dificuldades. Este reflexo da noção do tempo imediato em que vivemos está presente no desenvolvimento do intérprete em formação que perdeu a noção de distâncias, desejando tudo e de imediato. Perdemos de tal maneira a distância que a obra é o próprio autor. O autor real é quase sempre a própria realidade. Neste sentido, Deleuze (2003) afirma:

... l'opera sembra aver perduto ogni "distanza naturale" ed esserci avvicinata sempre di più a quello che, più che l'autore, verrebbe ormai da chiamare semplicemente il corpo di chi la crea. Come se non si fosse consumata la distanza

---

<sup>49</sup> Com um movimento que é quase o oposto especular daquele que determinava o carácter estético da vida: não é a vida a fazer-se obra, ou seja, a entrar num paradigma estético, mas é a obra que não consegue mais fazer-se completamente estética, porque não consegue separar-se completamente do seu autor. O que está em jogo é uma espécie de dificuldade ou, mais directamente, um distúrbio daquilo a que, em tempos, se chamava exteriorização, objectivação. Esta dificuldade, que é talvez simplesmente uma impossibilidade, é particularmente evidente em todos os produtos artísticos nos quais o artista está inteiramente preso no processo que gera a "obra de arte" e muitas vezes constitui a sua parte mais importante ou o seu suporte.

che conferiva all'opera d'arte la sua aura, una distanza sacra e sociale, ma anche la distanza, per così dire individuale, fra l'artista e ciò che egli fa.<sup>50</sup> (p. 56)

As obras contemporâneas evidenciam uma desconstrução contínua e quase repetitiva. Os criadores necessitam mais de um *acontecimento* do que de uma obra e desta procura de uma realidade presente que gera o imediato como motor das criações, quase como se os criadores tivessem erodido qualquer distância entre si e a sua obra.

Testemunha imprescindível desta *immediatez*, o corpo torna-se o lugar onde não existem intermediários, onde o criador não necessita de mediações e se mostra tanto na sua vida, como na sua obra, sem nenhum distanciamento. Estes corpos perderam os limites e deixaram de viver fechados dentro de si próprios, quase como se de vidas singulares se tratassem:

E ciò riguarda non soltanto il corpo altrui, ma anche il proprio che, né nel senso della metafisica classica, cioè come un corpo esteso, corpo/oggetto che si oppone a un soggetto conoscitivo, né nel senso del corpo proprio della fenomenologia, corpo come correlato di un Io "maggiore", corpo/soggetto. I corpi oggi ci appaiono piuttosto come *vite singolari*, e la vita è ciò che emerge dal declino del mondo oggettivo delle cose e delle opere e dal declino dell'universo conoscitivo e percettivo della soggettività.<sup>51</sup> (Deleuze, 2003, p. 63)

O corpo é o presente e a acção; a acção do instante. É o lugar onde todas as hipóteses passam a ser factos e onde o futuro se estabelece através do presente.

A dança e o teatro contemporâneos encontraram-se e redefiniram-se em convenções muito próximas uma da outra, contaminando-se sem limites,

---

<sup>50</sup> ... a obra parece ter perdido qualquer «distância natural» e parece ter-se aproximado cada vez mais daquilo que, mais que o criador, apeteceria chamar simplesmente o corpo de quem a cria. Como se não se tivesse consumado não só a distância que conferia à obra de arte a sua aura, uma distância sagrada e social, mas também a distância, por assim dizer, individual, entre o artista e aquilo que ele faz.

<sup>51</sup> E isso diz respeito não somente ao corpo do outro, mas também ao próprio corpo que, já não é um corpo, nem no sentido da metafísica clássica, ou seja, um corpo distendido, corpo/objecto que se opõe a um sujeito cognoscente, nem no sentido do corpo próprio da fenomenologia, corpo como correlação de um Eu "maior", corpo/sujeito. Os corpos aparecem-nos hoje como *vidas singulares* e a vida é o que emerge do declínio do mundo objectivo das coisas e das obras e do declínio do universo epistemológico e perceptivo da subjectividade.

abrindo as suas fronteiras a novos processos de criações e abrindo o caminho para as fundamentações da *escrita cénica contemporânea*.

A aparição da *escrita cénica contemporânea* deverá por conseguinte reflectir-se em todas as estruturas pedagógicas contemporâneas que necessitam de uma urgente actualização no que diz respeito aos seus programas. A formação do bailarino e do actor deverá convergir organicamente num território perfeitamente habitável para os dois porque, na realidade, discutimos, no que diz respeito à *escrita cénica contemporânea*, o mesmo corpo: o de um *intérprete*, cujas funções atingem necessidades que não podem ser limitadas a um género.

Colocar em discussão as ideias que se nos configuram, rescindindo de métodos ou sistemas dos grandes mestres do passado, ter a coragem de mudar, de inovar e de repensar os fundamentos de uma metodologia de formação contemporânea, significa aceitar sem complexos que a criação está à frente de uma formação que ficou presa, durante muito tempo, a metodologias e definições que já não representam os acontecimentos da criação contemporânea, sobretudo no que diz respeito a modelos de formação que se baseiam na imitação. Ao mesmo tempo, esta posição é desconfortável e inabitável porque estará sempre atrás dos acontecimentos e da imediatez. Tende por isso a ser demagógica, no pior dos casos; utópica, quase sempre; e irónica, na situação ideal, porque nos ajuda a encontrar o lugar de confluência entre a mudança urgente e a deliberação necessária.

É necessário estabelecer uma profunda reflexão que permita descobrir modelos o mais próximos possível de um sistema de ensino que não entenda o intérprete quer como um receptor de técnicas e métodos ultrapassados, quer como agente autónomo e independente do que se presume contemporâneo ou actual.

Parece-me isso importante, abrandar e reflectir nos lugares onde se ensina a arte, retirando o peso que a imediatez dos resultados demanda. Nem tudo tem que ser cada vez mais rápido:

Quisemos a velocidade do som com os aviões e a velocidade da luz com a Internet, mas agora que conquistamos a contemporaneidade absoluta, só conseguimos pensar numa coisa: abrandar (...) correr menos e pensar mais, produzir menos e melhor.» (Rato, 2009, p. 6-7R).

Partilho a opinião de Delfim Sardo quando afirma que «é preciso desacelerar para podermos ter um espaço de reflexão com uma ecologia emocional eficaz». (Sardo & Rato, 2009, p. 8).

### 3. Novas escritas cénicas e formação de intérpretes

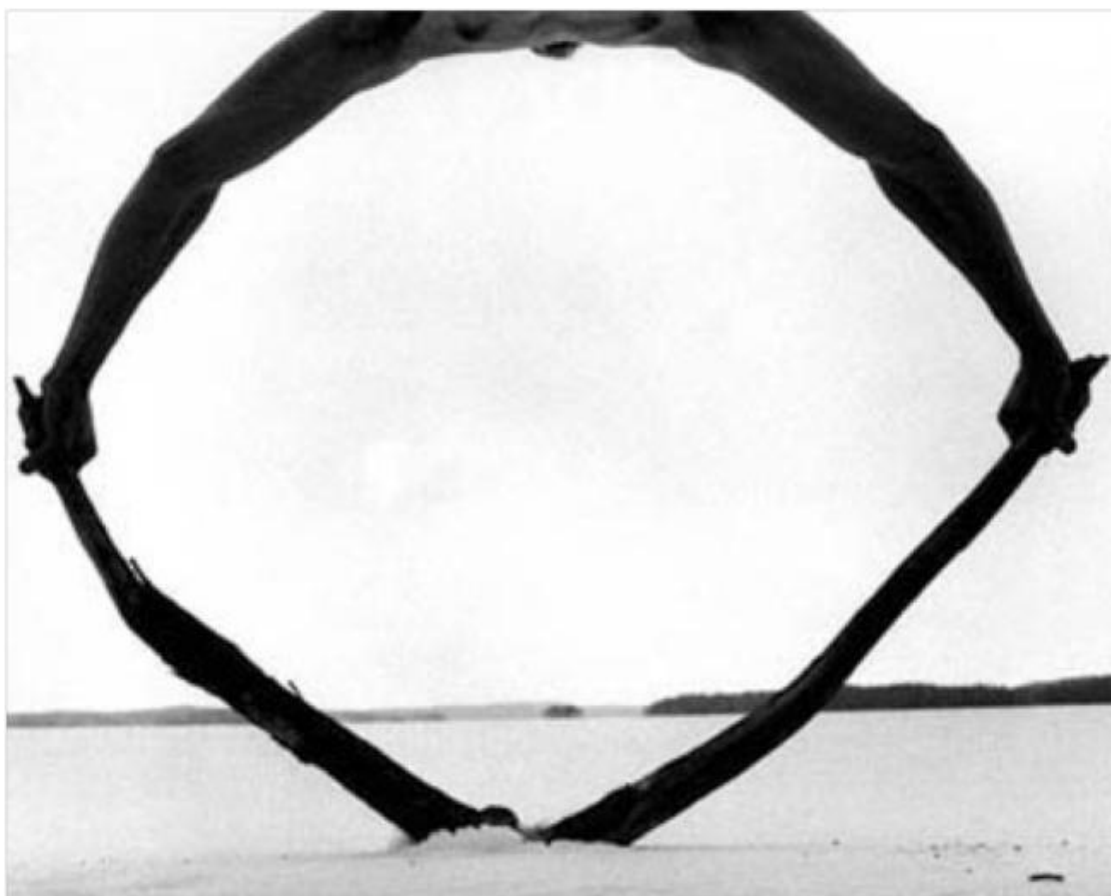


Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

«O Mundo é não o que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.» (Merleau-Ponty, 1999, p. 14)

No discurso sobre a «criação cénica contemporânea» surgem visões distintas que se resumem, parece-me, a duas posições:

1 — A de quem aceita qualquer acto cénico como dança, desde que ele se justifique pelo discurso. Mesmo que este discurso não seja dança no sentido «tradicional», é um modo de interrogar a dança e, por isso, é «dança».

2 — a de quem considera os procedimentos realizados e tenta apesar de tudo criar códigos e convenções que permitam a inclusão e exclusão de determinados procedimentos. (*salvação da pedagogia*)

Identifico no ponto 2 um espaço de «*salvação da pedagogia*», porque entendo que é impossível continuarmos a pensar estruturas pedagógicas contemporâneas, se não aceitamos, actualizamos e definimos os procedimentos de criação que, apesar das suas complexidades, devem fazer parte dos percursos que definem os programas das escolas de arte na nossa contemporaneidade. Isto significa que a pedagogia se salva quando reconhece que a observação das criações contemporâneas (e por isso os seus procedimentos definidos ou não definidos) são elementos indispensáveis para uma definição e sistematização de metodologias.

A criação contemporânea necessita de explicar e desconstruir constantemente os próprios objectos cénicos, o que parece direccioná-la para um abismo sem fim. Este aspecto é especialmente problemático, quando enfrentamos a questão do ensino. Levantam-se cada vez mais questões e põe-se em causa todo o processo, teorizando-se sobre todos os procedimentos. Tudo isto cria convenções instáveis, ou seja, linguagens múltiplas que se cruzam eficientemente, mas que dificultam o reconhecimento de uma qualquer convenção. Apela-se, pelo contrário, ao diálogo constante de diferentes convenções já estabelecidas, o que dificulta o estabelecimento de regras de construção e apreensão cénicas, comprometendo-se consequentemente a possível elaboração de um projecto pedagógico coerente.

A dança e o teatro contemporâneos necessitam cada vez mais de exhibir um discurso teórico, o que, como veremos mais à frente num capítulo específico sobre esta matéria, tem aspectos positivos e negativos. Produzir pensamentos, favorecer a circulação de ideias e desenvolver uma reflexão comum são objectivos das artes contemporâneas.

A questão que coloco a seguir é um reflexo do que tenho observado nas instituições onde se ensina dança e teatro, no contexto das definições arquetípicas e obsoletas acerca da própria dança e do próprio teatro. A dança e o teatro estão cada vez mais próximos um do outro na *escrita cénica contemporânea*. No entanto, mantêm as mesmas distâncias de sempre, nos lugares onde se continua a trabalhar de acordo com os cânones tradicionais. Nos lugares onde o teatro e a dança já se confundem, acontece



uma grande agitação no sentido de possibilitar uma reflexão sobre a sua própria condição: ambos estão a reposicionar-se perante os seus próprios discursos teóricos e práticos e pretendem verificar o seu lugar na contemporaneidade.

O teatro e a dança formalmente ditos procuram manter-se fiéis às suas tradições e aos seus modos de construção enquanto matérias específicas e autónomas. A questão que surge é tentar compreender se estes objectos cénicos, que não são ainda especificamente classificáveis, podem ser objecto de ensino e sujeitos a um percurso pedagógico estável e possível.

Na *escrita cénica contemporânea* existem materiais produzidos que se sustentam ao ponto de ser ensináveis e outros, cuja dicotomia não se encontra ainda devidamente fundamentada. Questiono como ensinar e como avaliar um produto da nossa contemporaneidade ainda não suficientemente definido, cujos fenómenos não têm uma natureza específica. Quem terá legitimidade para o reconhecer se os próprios criadores não conseguem definir os seus próprios objectos? (E provavelmente não desejam que isso aconteça.) Quem está habilitado a ensinar algo inclassificável? Quem terá então capacidade de legitimar uma disciplina que não se define a si própria o suficiente para ser ensinável? Ninguém sabe muito bem do que estamos a falar, porque as criações contemporâneas andam à procura de uma definição. É preciso adaptar o discurso académico às novas realidades coreográficas e teatrais que convergiram na *escrita cénica contemporânea*. Criar um discurso para identificar melhor a natureza do objecto artístico é um imperativo institucional para quem desenvolve o discurso académico: é urgente reconhecer e definir multiplicidade de linguagens e de recursos e a sua consequente proliferação na criação de objectos artísticos.

A ruptura de fronteiras que acontece na criação deve acontecer na pedagogia também: é essencial que haja um diálogo constante entre as disciplinas que são ensinadas nas instituições, assim como também deve existir esse diálogo entre as próprias instituições. Esta questão deve preocupar tanto o criador como o pedagogo.

É preciso que as instituições observem concretamente o que acontece fora delas, não tendo mais a possibilidade de ficarem fechadas sobre si próprias. A este propósito, Gil Mendo (2007) afirma:

Não deixa de ser verdade que muito do trabalho e da pesquisa levados a cabo pelas companhias não será nunca substituído pelo labor académico. É importante que se reconheça esta evidência para que nos possamos concentrar no que deve ser contemplado por uma formação superior, bem como as matérias que, parcialmente abordadas, devam ser objecto de parcerias a estabelecer entre as instituições académicas, as companhias e os artistas que trabalham individualmente. Esta colaboração permitirá ultrapassar a rigidez da educação universitária, que se espera não resumida a ciclos, graus e instituições, mas centrada apenas na arte, nos artistas e no seu crescimento, na sua necessidade de aprofundar a pesquisa e de partilhar resultados. Pois só se pode estudar o que efectivamente acontece e, sem a proliferação de objectos artísticos, todo o discurso académico se tornaria irrelevante. (p. 85)

Gil Mendo é muito claro acerca da rigidez académica que deve dar lugar a uma comunhão entre instituições. As barreiras entre as disciplinas deixam de existir e a formação de um bailarino não se limita às suas técnicas de dança porque estas incluem já outras disciplinas. O bailarino, na sua formação, necessita de técnicas que o tornem capaz, acima de tudo, de pensar um corpo como lugar de pesquisas e de convergência de várias linguagens que representam o espaço em que a dança contemporânea se move. As escolas contemporâneas deveriam ser um lugar de pesquisa, onde a transdisciplinaridade fosse o factor de reflexão e desenvolvimento para os intérpretes. A possibilidade de que a dança seja por vezes classificada como teatro e o teatro possa englobar o conceito de dança é uma realidade que já se sustenta por si própria, pois os objectos que circulam nos teatros são prova disso. A escola deve, por consequência, favorecer este tipo de formação e a reflexão sobre os objectos. Não falo de teatro-dança, nem de dança-teatro. Falo de linguagens que não são — e não querem ser — classificadas, mas podem ser ensinadas, desde que as instituições assumam que os objectos não conceptualmente classificados sejam matérias de estudo e de desenvolvimento pedagógico. Tais objectos devem ser estudados e analisados em conjunto, entre pedagogos, criadores e intérpretes em formação, naquilo que ainda hoje se define como dança e como teatro.

Devem ser objectos de uma análise, que só quem acompanha a criação contemporânea é capaz de repensar e reestruturar.

O jovem actor e criador Diniz Machado (2008) por exemplo, recém-formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema, escreve assim no texto de apresentação do seu último projecto, *Only You*:

Não se trata de teatro, dança, música, escultura, pintura, arquitectura, nem mesmo da sétima arte. Trata-se apenas de um projecto: daquilo que tenho, tu escolhes com o que queres ficar. Depois peço eu o que preciso para que a coisa se dê. Na verdade só vais poder ver o “espectáculo” depois, ofereço-to como presente. Mas talvez isso não seja importante. Talvez a “coisa” seja maior que o “objecto”. (s.p.)

Nas palavras do crítico e teórico André Lepecki (2004):

Repensa-se assim o próprio entendimento de linguagem, de corpo, de espectáculo, de todo um circuito de significações, de toda uma trama formal. Ou seja: repensa-se toda uma economia do olhar e da autoria. Todos estes elementos, propriamente dramáticos, organizam-se agora em torno de modos de dar-a-ver que se posicionam marcadamente fora de modelos auto-referenciais e auto-reprodutivos que, anteriormente, marcavam e distinguiam cada objecto artístico enquanto parte integrante de um determinado género estanque: dança, teatro, música... (p. 9)

A questão é a de equacionar os problemas estéticos e teóricos do teatro e da dança contemporâneos e a pedagogia ligada a estas áreas artísticas e do saber. Aparentemente, eles são ensináveis. Mas esta convicção não resulta do estabelecimento de um conjunto de dados ou técnicas suficientemente estáveis acerca deles, mas da verificação empírica, por exemplo, de que existem escolas de dança e de teatro. Este problema carece de resolução enquanto continuar a existir uma pedagogia que não pretende acompanhar os processos criativos. Embora sejam lugares instáveis, embora o discurso crítico também seja instável, e embora seja difícil conseguir definir os objectos que aí circulam, esta tese investiga e discute propostas de intervenção necessárias para a compreensão do movimento do corpo, da sua funcionalidade e da sua utilidade no intérprete contemporâneo. Dentro de uma perspectiva que inclui o teatro e a dança contemporâneos, procede-se à convergência de teatro e dança num outro território: a *escrita cénica contemporânea* e, como consequência, a formação do *intérprete*.

Sabemos que esta pedagogia se tornou necessária para a formação dos intérpretes porque as linguagens contemporâneas das artes cénicas não deixam dúvidas sobre uma interdisciplinaridade que marca a relação do criador com a formação dos intérpretes e vice-versa:

A interdisciplinaridade acarreta, inevitavelmente, uma complexificação acrescida e uma simultaneidade polivocalizante das linguagens estéticas, cujo resultado é a hibridização cada vez mais marcada da arte contemporânea. A nível das artes performáticas, ou das artes da cena, tal complexificação e hibridização de linguagens tem como consequência uma remodelação, por vezes brutal, do método de ensaio, de montagem e de edição narrativa. Veja-se, como exemplo paradigmático, o corte na ética e prática de ensaio levado a cabo por Pina Bausch nos finais dos anos 1980 — quando a coreógrafa alemã delega aos bailarinos a responsabilidade de constante criação de uma quantidade enorme de material coreográfico e dramático. (Lepecki, 2004, p. 9)

O *corpo sensível* parece oferecer a possibilidade de um lugar para esta interdisciplinaridade e multiplicidade de significações, porque é «o corpo» que tem a possibilidade de fazer todas estas ligações. A sensibilidade é uma faculdade receptiva e o corpo sensível é justamente a síntese das impressões sensíveis que, como afirmava Kant na sua doutrina, pertencem ao espaço e ao tempo:

Segundo Kant toda a nossa intuição está condicionada por duas formas: o espaço e o tempo. Estas duas formas são estruturas da sensibilidade. Logo toda a nossa intuição será simplesmente sensível: só temos intuição de realidades sensíveis ou empíricas, ou seja, de realidades que podemos espacializar e temporalizar. Assim, todo o conhecimento começa com a intuição sensível, ou seja, com a recepção de dados ou impressões sensíveis mediante duas formas com as quais a sensibilidade está "equipada": o espaço e o tempo. Intuir é, portanto, receber dados empíricos, espacializando-os e temporalizando-os. (Franco & Borges, 2007, s.p.)

O teatro e a dança são fenómenos que passam pela acção do corpo no espaço e no tempo e, cruzando-se e contaminando-se mutuamente, originaram a *escrita cénica contemporânea*. Conjugam-se numa clara tentativa de renovação, redescobrimo-se num outro lugar que acabou por os condicionar e dar vida a uma outra linguagem, que, apesar de tudo, ainda lhes deve grande parte da sua natureza.

O problema da definição, no entanto, parece como já disse, atingir com mais acuidade quem necessita de definir os objectos que circulam. Cláudia Galhós (2006) parece assumir aqui esta questão com muita clareza:

A riqueza e a diversidade dos espectáculos, tanto no que diz respeito a formatos, como à variedade das culturas representadas, não cabem nas classificações existentes. Há teatro, dança e performance – escreve no programa [Festival de Alcantara 2006], para ajudar o espectador a situar-se perante o que lhe é proposto. Mas a maior parte das propostas não se enquadram em catalogações simplificadas. São espectáculos que questionam a existência humana, problematizam a vida em comunidade, promovem o encontro entre diferentes realidades, desenham poesia em forma delirante. Não necessitamos mais de formatá-los em formatos fechados. (p. 22)

No teatro e na dança existe um eixo, o *corpo sensível*, que cruza transversalmente a criação da encenação e da coreografia, juntando-as no mesmo lugar e a perspectiva das criações começa a ser reformulada. A concepção dos projectos artísticos é assumidamente pensada noutras formas. A tal propósito, acrescenta o antropólogo Lorenzo Arruga (2005):

É difícil, na nossa cultura, ainda hoje e até mesmo para os que escrevem para a dança, mas sobretudo para o teatro, fazer compreender que a encenação não é um facto visual, do mesmo modo que o não é a coreografia, ainda que mobilize o sentido da vista. Com efeito, se olhássemos, sem a compreender, uma interpretação física, espacial, intelectual, o nosso olhar ficaria absolutamente vazio. (p. 122)

Se a realidade que nos circunda é, por assim dizer, uma grande convenção, ou melhor dizendo, uma ficção – «O sentido é uma entidade inexistente» (Deleuze, 2003, prólogo) – tudo o que procuramos na «convenção da escrita cénica» obriga-nos, apesar da sua subjectividade, a pensar sempre um sentido, seja ele poético ou não, que de algum modo resulta do estabelecimento de uma convenção artística.

O espectador pode não entender completamente o sentido da cena, mas acredita numa convenção. Cito aqui o filósofo Alfred Jules Ayer:

Não existe, intrinsecamente, nenhuma diferença de género entre as percepções que são verídicas em sua apresentação das coisas materiais e as que são enganosas. Quando olho para um bastão recto, que se refracta na água e, desse modo, parece ser torto, a minha experiência é qualitativamente igual à que teria se estivesse olhando para um bastão que fosse realmente torto. (apud Austin, 1992, p. 49)

No entanto, é preciso assinalar a diferença entre um objecto *x* e o seu sentido, e a convenção que governa *x* e o seu sentido. Neste aspecto é errado (mas frequente acontecer) identificar a convenção com o objecto:

são duas coisas separadas. A convenção é criada para criar acordos e conduzir sentidos. Quando falamos de um espectáculo, por exemplo, uma coisa é o objecto que o criador apresenta e outra coisa é a sua convenção. O objecto aparece sempre antes da convenção, mas a própria convenção estabelece os seus sentidos possíveis. A convenção aparece como hipótese de salvação relativamente à desolação semântica e formal. Por isso, a convenção possibilita a pedagogia, é possivelmente um contexto para a não interrogação e é um lugar de pacificação, facilita o acesso à compreensão, procura o bom senso e aceitação. Em suma, a convenção é uma salvação e uma forma de legibilidade mas é também uma forma de condicionamento e aprisionamento:

Mãe de escravos e loucos, manténs retida / A escrava humanidade a férreo  
grilhão / Ao teu jugo cega, em sua escravidão / Corrupta e fria, na dor endurecida,  
/ Mas cobarde, seguindo como antanho / Velhos moldes, cruel, fraca, insensata, /  
Sempre presa ao laço animal que ata / Ave, peixe e besta em bando ou rebanho. /  
A luz já veio de muito nome estimando, / e muitas terras lhe deram guarida, / Mas  
o humano coração sempre cansado – / Relutante em sacudir a maldição, / Dor que  
se infligiu e a vergonha antiga / Que carrega o gasto mundo em escuridão. (Search,  
2007, p. 61)

Convém portanto lembrar aqui três pontos importantes:

- 1 — A convenção não é o objecto que governa (saber o código da estrada não é saber conduzir).
- 2 — A convenção é sempre um acto de restrição.
- 3 — Pelo facto de a convenção ser usada para estabilizar objectos, procedimentos, criações, regras e interpretações, não quer dizer que ela seja definitiva e que seja o sentido final.

Para estabelecer uma comunicação, o intérprete precisa de utilizar instrumentos mas qualquer código que se estabeleça, para criar uma convenção, é sempre arbitrário: por isso todas as situações podem ser outra, e, em última análise, o seu contrário.

Assim, aquilo que se propõe obedece ao seguinte argumento: a construção do sentido, tal como Deleuze o define, impõe a necessidade de

assumir a *escrita cénica* como uma *convenção*. Por esta razão, o sentido torna-se uma *entidade existente* se for convocado um espaço de convenção, entendido aqui como *lugar de construções cénicas*:

It would be extravagant to say that the people who do this constitute a group which routinely acts together, but they are not an aggregate of totally unconnected individuals. They are, in some sense, engaged in a joint effort to make the conventions whose innovative character interests them more widely known or at least viable as one of the resources of an art.<sup>52</sup> (Becker, 1982, p. 67)

A convenção é o meio fundamental para criar uma ligação entre o intérprete e o espectador. Podem não estar de acordo, mas ambos partilham um lugar de sentidos. Refere Artaud (2006): «Tem de se admitir que tudo, no destino de um objecto, na significação ou no uso de uma forma natural, é questão de convenção.» (p. 47) David Lewis (2007), a propósito da convenção, sugere:

Por exemplo, é vantajoso para qualquer de nós seguir pelo mesmo lado da estrada que os outros que vão no mesmo sentido, mas é indiferente se guiamos à direita ou à esquerda. Uma ou outra solução pode acabar por ser estabelecida por diversas razões. É de assinalar que, nesta perspectiva, as convenções podem surgir de forma natural; não precisam de ser o resultado de um acordo específico. Isto permite que se utilize esta noção na compreensão de outras coisas, como a origem da linguagem ou da sociedade política. (p. 86)

A validade desta construção cénica (a própria convenção) depende do espectador, independentemente de reconhecer, ou não, o sentido. O criador procura que esta convenção seja o lugar onde o espectador tenha a hipótese de encontrar um espaço de pensamento e criação comuns. Quando o espectador passa a vivenciar esta convenção, significa que o criador foi capaz de atingir o objectivo estabelecido. Elaborou um objecto capaz de suscitar um pensamento que já não lhe pertence somente, mas passa a pertencer a ambos (criador e espectador). Isto é, cria de facto uma *convenção cénica*:

---

<sup>52</sup> Seria extravagante dizer que as pessoas que fazem isto constituem um grupo que rotineiramente age em conjunto, mas elas não são um agregado de indivíduos totalmente desligados. Elas estão, num certo sentido, implicadas num esforço conjunto para tornar as convenções, cujo carácter inovador as interessa, mais amplamente conhecidas ou, pelo menos, viáveis enquanto um dos recursos de uma arte.

Conventions dictate the form in which materials and abstractions will be combined, as in music's sonata form or poetry sonnet. Conventions suggest the appropriate dimension of a work, the proper length of a performance, the proper size and shape of a painting or a sculpture. Conventions regulate the relations between artists and audience, specifying the rights and obligations of both.<sup>53</sup> (Becker, 1982, p. 29)

Ambos pertencem assim a um espaço de significações que criador e espectador actualizam – um, pelo espectáculo que apresenta, o outro pela recepção que faz dele (a partir do momento em que o espectador aceita uma primeira *pre-convenção*<sup>54</sup> que é a de deslocar-se ao sítio da criação cénica). Para ambos, o sentido já é uma entidade existente porque vivenciam uma convenção que ambos partilham. Podem não partilhar a mesma opinião, mas ambos participam da mesma convenção.

Esta convenção, que assumimos cada vez mais convergente nos seus formatos, serve ao intérprete na construção das escritas cénicas.

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practise and in frequently used artefacts.<sup>55</sup> (Becker, 1982, p. 34)

Estas convergências estabelecem e sustentam regras para que esta convenção possa existir: os novos formatos da *escrita cénica contemporânea* constroem as suas partituras sem «partituras preestabelecidas». Na dança e no teatro, a dramaturgia torna-se cada vez mais implicada no trabalho da

---

<sup>53</sup> As convenções ditam a forma pela qual materiais e abstracções serão combinadas, como na música, a forma de sonata, ou na poesia, o soneto. As convenções sugerem a dimensão apropriada de um trabalho, a extensão própria de uma *performance*, o tamanho e a forma indicados de uma pintura ou de uma escultura. As convenções regulam as relações entre artistas e público, especificando os direitos e obrigações de ambos.

<sup>54</sup> Refiro este termo como um espécie de acordo prévio que existe automaticamente, a partir do momento em que o espectador e o criador estabelecem um contacto num determinado espaço de apresentação.

<sup>55</sup> Os mundos da arte consistem em todas as pessoas cuja actividade é necessária para a produção dos trabalhos particulares que esses mundos e, talvez outros também, definem como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as actividades pelas quais o trabalho é produzido, por referência a um corpo de entendimentos convencionais ancorados em práticas comuns e em artefactos frequentemente usados.



criação, quase como se fosse o lugar de organização e gestão dos significados possíveis das criações. Tudo isso acontece porque a *escrita cénica contemporânea* procura o sentido possível do seu discurso através de uma multiplicidade de linguagens e recursos que encontram cada vez mais dificuldade em ser classificados. A implicação do corpo nesta *escrita cénica* é claramente portadora de significações. O corpo é vivenciado como o espaço de reformulações e questionamentos. O corpo é muitas vezes o próprio espaço cénico. Acrescenta, a este propósito, o encenador Fabrizio Crisafulli (2005):

Per me, il corpo é la scena. Intesa come unica entità, produttrice di azioni svolte dagli attori (da ora in poi dirò attori anche pensando ai danzatori), così come dagli oggetti, dal suono, dalla luce. E cariche di relazioni e conseguenze che vanno al di là di quelli che normalmente sono considerati i domini del settore. Essendo l'idea di corpo legata all'unità, all'attività coerente e riconoscibile, all'*identità viva* – fisica e mentale, fattiva e fantastica – del lavoro.<sup>56</sup> (p. 127)

Nesta dissertação, pretendo encontrar no corpo o lugar onde os intérpretes pretendem alcançar estes *significados convencioneados*. Corpos que, agindo conscientemente sobre as suas significações, poderão determinar aquela convenção teatral acima referida:

La théorie du schéma corporel est implicitement une théorie de la perception. Nous avons réappris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. Il va falloir de la même manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps e avec le monde, c'est aussi nous-même que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception.<sup>57</sup> (Merleau-Ponty, 2006, p. 249)

---

<sup>56</sup> Para mim o corpo é a cena. Entendida como única entidade, produtora de acções desenvolvidas pelos actores (daqui em diante direi actores pensando também nos dançarinos), assim como dos objectos, do som, da iluminação. E cargas de relações e consequências que vão para além daqueles que são considerados os domínios do sector. Estando a ideia de corpo ligada à unidade, à actividade coerente e reconhecível, à identidade viva – física e mental, factual e fantástica – do trabalho.

<sup>57</sup> A teoria do esquema corporal é implicitamente uma teoria da percepção. Nós reaprendemos a sentir o nosso corpo, encontramos sob o saber objectivo e distante do corpo, esse outro saber que dele possuímos porque ele está sempre connosco e porque nós somos corpo. Faltará do mesmo modo despertar a experiência do mundo tal qual ele nos aparece, dado que estamos no mundo pelo nosso corpo, dado que percebemos o mundo com o nosso corpo. Mas, retomando assim contacto com o corpo e com o mundo, é também nós

Este é o corpo que, descobrindo a própria percepção, já é o possível significado daquilo que procura:

Ao reencontrar o mundo percebido, tornamo-nos capazes de encontrar mais sentido e mais interesse nessas formas extremas ou aberrantes da vida ou da consciência, de modo que, por fim, é o espetáculo integral do mundo e o do próprio homem que recebem um novo significado. (Merleau-Ponty, 2004, pp. 30-31)

E é com este corpo que pretendo sustentar o discurso das *escritas cénicas contemporâneas*, as de um «espetáculo integral», que Vaccarino referiu.

Nasce assim o *Terceiro Corpo* que rejeita a ideia cartesiana «Je pense, donc je suis» (*Cogito ergo sum*) que «condenou o corpo a uma vida de subserviência, a ser uma central eléctrica para as lâmpadas do cérebro» (Lehrer, 2007, p. 19), onde o ser estava dividido em duas substâncias distintas «uma alma divina e uma carcaça mortal.» (Lehrer, 2007, p. 19). Deleuze (2000) comenta o *cogito ergo sum* de Descartes definindo-o «necessariamente um não-senso, na medida em que essa proposição pretende dizer ela própria e o seu sentido» (p. 438), e também um contra-senso; o filósofo francês apresenta a questão com extrema clareza:

A determinação *Eu penso* pretende incidir imediatamente sobre a existência indeterminada *existo*, sem assinalar a forma sob a qual o indeterminado é determinável. O sujeito do *cogito* cartesiano não pensa: ele tem apenas a possibilidade de pensar e mantém-se estúpido no seio dessa possibilidade. Falta-lhe a forma do determinável; não uma especificidade, não uma forma específica informando uma matéria, não uma memória informando um presente, mas a forma pura e vazia do tempo. É a forma vazia do tempo que introduz, que constitui a Diferença no pensamento, a partir do qual ele pensa, como diferença do indeterminado e da determinação. (Deleuze, 2000, p. 438)

O *Terceiro Corpo* pretende encontrar esta *forma do determinável* que Deleuze refere — *a forma pura e vazia do tempo* —, e assume o pensamento de Merleau-Ponty (2004), que aqui comenta as teorias de Descartes: «O homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito com um corpo,

---

mesmos que iremos encontrar, uma vez que se percebe com o corpo, o corpo é um eu natural e como o sujeito da percepção.

que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas.» (p. 17).

Diz ainda Merleau-Ponty (2004):

É assim uma tendência bastante geral reconhecermos entre o homem e as coisas não mais essa relação de distância e de dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera na célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objectos sem nenhum atributo humano. (p. 27)

O pensamento de António Damásio (2004) também sustenta e defende a ideia de *Terceiro Corpo*: «A capacidade de acção requer um corpo que actua no tempo e no espaço e não faz sentido sem ele.» (p. 175). E ainda, relativamente aos nossos tempos:

Para nós, portanto, no princípio foi a existência e só mais tarde chegou o pensamento. E para nós, no presente, quando vimos ao mundo e nos desenvolvemos, começamos ainda por existir e só mais tarde pensamos. Existimos e depois pensamos e só pensamos na medida em que existimos, visto o pensamento ser, na verdade, causado por estruturas e operações do ser. (Damásio, 2000, p. 254)

Com este *Terceiro Corpo* pretendo fundamentar uma proposta de intervenção capaz de invocar um discurso que situa o corpo no espaço da negociação espacial e temporal, como sugere Paulo Cunha e Silva:

O corpo interior moderno deixou de poder ser entendido como um território impenetrável e autossuficiente. O corpo-hoje é um lugar de experimentação mais radical. A sua natureza biológica transforma-se num suporte comunicacional: a carne que era carnal, digitaliza-se. (...) O terceiro espaço. É o mais inteligente dos espaços biológicos. É estranho, abstracto, concreto. É o espaço da negociação celular, do contrato biológico. Da biossemiótica. É um espaço que fica na dobra dos outros espaços. (2001, p. 3)

Um terceiro espaço necessita de um *Terceiro Corpo*.

No entanto, parece-me possível dizer que este *Terceiro Corpo* se afirma como uma espécie de regresso a um *primeiro corpo Aristotélico*, no sentido em que *é um só corpo*, mas com uma diferença fundamental: vivencia um mundo muito mais desorganizado e desorientado, muito mais rápido e caótico e seguramente com muito mais possibilidades de se

multiplicar e de se perder. Este *Terceiro Corpo*, no entanto, ultrapassa e deixa definitivamente o *segundo corpo Descartiano* e revela-se, justamente, como *Terceiro Corpo*, a partir do momento em que se assume como lugar consciente de possibilidades, hipóteses, alterações, angústias, sem definir hierarquizações:

Estou a começar agora. Oiçam-me. Venho do nada. Do nada provenho. Nada atrás de mim. Ninguém atrás de mim. Eu sou. Sou eu. Eu e mais ninguém. Eu e nada mais. Olhem. Oiçam. Nenhuma história. Nenhuma personagem. (...) Sou corpo. Apenas corpo. O corpo é o mais. Não pode ser mais. Nada é mais do que o corpo. Basta ser corpo. Que o corpo seja corpo. Basta isto. Corpo e não visão do corpo e não interpretação e não confrontação e não avaliação e não hierarquização e não graduação. (Dimitriádis, 2007, p. 157)

Definitivamente, este *Terceiro Corpo* procura ser *presença consciente*, «admitindo chegar ao corpo através do homem» (Cunha e Silva, 1999, p. 187), e não procurando a sua identidade, que mais facilmente podia encontrar no ciberespaço: «No ciberespaço o sujeito liberta-se das amarras da identidade ao metamorfosear-se, provisória ou permanentemente, no que quer que seja sem temer o desmentido do real.» (Le Breton, 2001, p. 204).

O *Terceiro Corpo* é um corpo fractal, face às mudanças de paradigmas dos espaços: «O novo lugar do sujeito é, assim, um lugar fractal, um lugar que, simultaneamente, dissolve e precipita outros lugares, um lugar com uma dimensão não topológica, em suma, um “não-lugar”» (Cunha e Silva, 1999, p. 186). Se Derrida já afirmava que «a imagem não é uma identidade fechada, mas um fluxo de signos em circulação infinita» (apud Cunha e Silva, 1999, p. 75), hoje em dia, perante uma avalanche infinita de signos e códigos que criaram verdadeiros «anarquismos epistemológicos» (Cunha e Silva, 1999, p. 73), tornou-se ainda mais complexo construir e preservar uma identidade artístico-criativa. É uma nova forma de estar que está a nascer, perante a qual estamos a tentar articular-nos uns com os outros, sem ainda ter percebido com clareza o que nos pertence e o que já nos ultrapassou. É sintomática a declaração do pianista norueguês Leif Ove Andsnes quando afirma que o verdadeiro desafio de um músico, por exemplo, é «captar a atenção do público por mais do que um instante.»

Este *Terceiro Corpo* não fica prisioneiro das suas certezas, mas estabelece espaços de possibilidade e diálogos que se transformam em territórios dramáticos através da consciência das suas decisões. A decisão pode ser um acto de egoísmo (necessário para o intérprete), mas revelar-se-á decisiva para o acto de comunicar conscientemente, de criar sem julgamento e experimentar-se como lugar de eliminação de possibilidades. A decisão torna-se, a meu ver, cada vez mais indispensável para o intérprete contemporâneo nestes múltiplos acontecimentos em que vivemos.

Italo Calvino (2006) afirma, por exemplo, «que o grande desafio para a literatura é o de saber tecer conjuntamente os diferentes saberes e os diferentes códigos numa visão plural e multifacetada do mundo.» (p. 134).

Acredito que a acção de ajudar o intérprete a investigar sobre a construção consciente da *decisão*, isto é, a capacidade de conseguir decidir em relação aos caminhos nos quais os materiais cénicos podem transformar-se, seja uma possibilidade de construção das gramáticas pluridisciplinares contemporâneas, acerca das qualidades dos intérpretes: «Ao atribuir ao corpo poderes hermenêuticos, a modernidade desistiu de ser um pensamento da carne e passou a inscrevê-la na multidimensionalidade dos suportes». (Cunha e Silva, 2001, p. 76).

## II — DO PRESENTE AO PASSADO



Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

Nenhuma palavra que o gesto não faça.

Antônio Franco Alexandre, *Quatro Caprichos*

La contemporaneità é, cioè, una singolare relazione con il suo tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa é *quella relazione con tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa.<sup>58</sup> (Agambem, 2008, pp. 9-10)

---

<sup>58</sup> A contemporaneidade é, em suma, uma singular relação com o próprio tempo, que adere a ele e, ao mesmo tempo, salvaguarda as distâncias. Mais precisamente, é aquela relação com o tempo que adere a ele através de um desfasamento e um anacronismo. Aqueles que coincidem demasiado com a sua época, que combinam perfeitamente em todos os pontos com a sua época, não são contemporâneos porque, justamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo nela.

## 1. Contemporâneo: perceber o obscuro do tempo

Antes de observar a situação da dança e do teatro na nossa contemporaneidade convém talvez esclarecer com clareza o que se pode entender por contemporâneo. Neste sentido, o filósofo Giorgio Agambem (2008) apresenta a questão com extrema lucidez:

Il contemporaneo é colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente e singolarmente a lui. Contemporaneo é colui che riceve in pieno il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo.<sup>59</sup> (p. 15)

No seguimento desta ideia, partilho também a posição de Agambem (2008) quando esclarece a sua posição sobre o *presente*:

Il presente non é altro che la parte di un non-vissuto in ogni vissuto e ciò che impedisce l'accesso al presente é appunto la massa di quel che, per qualche ragione (il suo carattere traumatico, la sua troppa vicinanza) in esso non siamo riusciti a vivere. L'attenzione a questo non vissuto é la vita del contemporaneo. Ed essere contemporanei significa, in questo senso, tornare a un presente in cui non siamo mai stati.<sup>60</sup> (p. 22)

Esta definição sustenta a importância da atenção à nossa contemporaneidade. O criador contemporâneo procura esta atenção e vivencia este presente, o presente no qual nunca estivemos, paralelamente ao próprio presente, representando ele próprio, o *presente contemporâneo*.

A *escrita cénica contemporânea* delinea-se através de convenções, objecto de interrogações, que põem em causa os pressupostos da relação entre realidade e ficção. Esbatem-se as distinções entre géneros e o papel do encenador confunde-se com o do coreógrafo. O teatro já não é somente a

---

<sup>59</sup> O contemporâneo é aquele que percebe o obscuro do seu tempo como qualquer coisa que lhe pertence e não pára de interpelá-lo, qualquer coisa que, mais que toda a luz, se dirige directa e unicamente para ele. Contemporâneo é aquele que recebe em plena cara o feixe de trevas que provém do seu tempo.

<sup>60</sup> O presente não é outra coisa senão a parte do não-vivido em todo o vivido e aquilo que impede o acesso ao presente é justamente a espessura deste presente, o qual por qualquer razão (o seu carácter traumático, a sua proximidade excessiva) não estamos prontos para viver. A atenção sobre este não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo, neste sentido, significa retornar a um presente no qual nunca estivemos.

interpretação de um texto e, sobretudo, o próprio texto é ultrapassado não tanto pelo gesto ou pela imagem, mas pela imediatez de uma experiência física ou mental que ultrapassa qualquer transposição simbólica, dirigindo-se directamente ao espectador. O dramaturgo Antonin Artaud já afirmava este conceito de teatro sem mediação. Escreve Alfonso Cariolato (2005):

D'altronde il teatro di Artaud, attraverso il rifiuto radicale del concetto di imitazione nell'arte, apre decisamente all'esistenza in quanto tale senza alcuna mediazione, apre alla «carne» dunque, tanto che in lui teatro e corpo si rimanderanno vicendevolmente fin quasi a confondere i loro stessi abiti e confini.<sup>61</sup> (p. 107)

Cai a ideia de espectáculo como narrativa formal para se deixar espaço às solicitações físicas e sensoriais do imediato. E é neste sentido que encontramos a contemporaneidade acima referida. Tudo acontece no imediato, no presente, no instante, observando o futuro já no presente vivido.

O criador contemporâneo consegue assim descobrir «as partes da sombra, a sua íntima obscuridade», citando as palavras de Giorgio Agambem (2008, p. 14), consegue, como acima referido, «retornar a um presente no qual nunca estivemos», como se a nossa existência se construísse cada vez mais a partir de pequenos fragmentos de momentos.

Para Michel Maffesoli, o conhecido sociólogo francês, vivemos «un presente tragico, in un eterno susseguirsi di istanti che fanno, della vita di ciascuno, un dionisiaco e disperato inno alla sopravvivenza.»<sup>62</sup> (2005, p. 30).

O criador contemporâneo presencia esta contemporaneidade enquanto transformador destes fragmentos de instantes do presente em futuro, fracturando a própria realidade, transformando-a em futuro:

Quero eu dizer: as exigências subterrâneas que o artista antecipa não chegariam trazidas pela fatalidade, ainda que ele as não tivesse previsto. Tendo-as adivinhado antes dos outros, tendo-as exprimido antes do seu tempo, desloca o seu

---

<sup>61</sup> De outro modo, o teatro de Artaud, através da recusa radical do conceito de imitação na arte, abre-se decididamente à existência enquanto tal sem nenhuma mediação, abre por isso à «carne», de forma a que nele, teatro e corpo, irão reviver-se mutuamente até quase confundirem os seus próprios hábitos e limites.

<sup>62</sup> Um presente trágico, num eterno suceder-se de instantes, que fazem da vida de cada um hino dionisiaco e desesperado à sobrevivência.



calendário. Intervém no curso do tempo, transformando o presente (realidade) para fazer desabrochar nele elementos imperceptíveis para a maior parte dos olhares. Melhor: a acção que a sua obra representa não só antecipa o futuro, mas transforma radicalmente o presente (e, portanto, o futuro). É uma espécie de acto performativo que o artista efectua. Diz: “eis o futuro” e, fazendo-o transforma e mostra outro presente que, pelo seu gesto, inaugura já outro futuro. (Gil, 2001, p. 209)

Nesta performatividade temporal, a nossa época parece viver uma transformação que resulta na descoberta de novos suportes, cujo resultado evoluiu numa impossível classificação dos objectos artísticos.

Mas a minha ênfase vai para a velocidade com que tudo isto acontece que, se, por um lado, confirma que é este o caminho do desenvolvimento da nossa época e claramente o nosso motor, por outro lado, convoca o espectro da incerteza acerca dos objectos artísticos que circulam e através dos quais temos de nos descobrir, causando uma estranheza na nossa capacidade de os pensar:

Um qualquer olhar que dirija a sua atenção sobre a situação cultural das últimas décadas notará a multiplicação de produções artísticas e eventos sociais de índole estética que não se conciliam bem com as estruturas mentais e os esquemas interpretativos habitualmente associados à esfera de significações da obra de arte ou ao campo experiencial da fruição estética. O que poderia significar, numa primeira análise, que o panorama oferecido pelas artes actuais se teria alterado tão rapidamente e o leque das suas manifestações diversificado a um tal ponto, que tanto a nossa capacidade de as pensar como a nossa linguagem se veriam reiteradamente confrontadas com a estranheza perante formas cada vez mais heterogêneas e, nessa medida, difíceis de assimilar e classificar. (Serrão, 2007, p. 71)

Como justamente sustenta ainda Adriana Serrão (2007) «estaríamos a assistir a uma alteração da experiência perceptiva da realidade, a par de uma mutação profunda da própria realidade» (p. 72).

Este movimento é inapreensível no tempo de que dispomos, porque apesar de termos sido os responsáveis por esta multiplicação vertiginosa de imagens e tecnologias, enquanto humanos ainda não conseguimos controlar este sistema complexo. Isto provoca uma alteração na observação das obras de arte, como nos lembra Gilles Lipovetsky (2009) quando afirma que «a atitude propriamente estética ou contemplativa foi suplantada por um consumo de imagens incessantemente renovadas que não se destinam tanto a ser vistas como a ser consumidas em grande velocidade» (p. 305).

A este propósito parece-me importante referir aqui Christine Greiner, no livro *Pistas para Estudos Indisciplinares* (2005):

[Pensar em uma co-evolução entre corpo e ambiente, entre cognição e cultura] – Rompe com a ideia de influência, na medida em que entende a relação entre corpo e ambiente em movimentos de mão dupla. Ou seja, não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de contaminação simultânea entre dois sistemas sónicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processos, juntos. A cultura simbólica não seria nada além do que uma resposta para o problema da replicação de sistemas sónicos, apresentando diferentes soluções adaptativas para situações diversas. (pp. 103-104)

Estes aspectos são relevantes porque, como aqui referido, a existência de uma «espécie de contaminação simultânea» entre o corpo e a cultura faz nascer esta nova *corporeidade* multifuncional que se sustenta através do pleno reconhecimento da descoberta do seu presente.

A existência de limites entre corpo e cultura é pura ficção: o corpo representa a cultura assim como a cultura se representa através do corpo. Considerar sobretudo a hipótese de uma constante reorganização das informações, que o corpo leva e traz da experiência que vivencia em cada momento da sua existência, parece ser o caminho mais significativo. É-o sobretudo face à violência com que a velocidade anula estas possíveis transacções de que o corpo necessita para conseguir sempre situar-se e encontrar uma identidade, individual e colectiva, dentro e fora de si mesmo. Mas então que corporeidade/contemporaneidade pretendo discutir agora?

Sugiro a construção desta corporeidade contemporânea através da consolidação de um corpo onde seja possível racionalizar o sensível, na criação de um *analogon rationis* (análogo da razão):

Um complexo dinâmico de potencialidades, talentos e dons naturais com uma ampla função de recepção, de produção e de crítica: engloba não só a capacidade de apreender e reproduzir novas combinações entre esses dados e ainda a faculdade de julgar e emitir apreciações. (...). O *analogon rationis* possui uma lei própria: o princípio da probabilidade ou da verosimilhança, segundo a qual não procura determinar a verdade de que é, mas inventar o que pode vir a ser: a obra artística. E é orientado por uma finalidade específica, a de atingir a plenitude do seu conhecimento. (Serrão, 2007, p. 20)

Nesta não determinação de verdades mas invenção «do que pode vir a ser», encontro a corporeidade do intérprete contemporâneo, quase como se

este quisesse habitar este seu presente, projectando-se num futuro desconhecido.

Nesta multiplicação de géneros inclassificáveis, nasce, como consequência, um corpo híbrido, que necessita de um grande poder de adaptação e de uma reinvenção constante. Um corpo que descobre a sua identidade através do reconhecimento e da aceitação do abatimento de fronteiras: direi um corpo quase utópico, enquanto lugar de cruzamento de linguagens que só podem encontrar-se neste corpo quando ele começa a reconhecer-se como *objecto e sujeito* destes cruzamentos.

Mas estaremos então a falar de um novo conceito de corpo?

Amelia Jones, citada aqui por Bragança da Miranda (2008), afirma que «o corpo é algo recente, pelo menos na forma em que, hoje, se apresenta» (p. 155). E Cunha e Silva (2001) também salienta que «hoje, sabemos menos o que é o corpo: sabemos mais sobre as suas possibilidades.» (p. 175).

Neste «corpo recente» são justamente estas possibilidades que, representando a multiplicidade social, se reflectem nele, permitindo-lhe descobrir-se como lugar especular do século XXI.

O corpo reinventa-se e actualiza-se como espaço de inúmeras possibilidades de criação, assim como a sociedade vivencia uma multiplicidade do possível. Estas possibilidades potenciam-se no corpo do intérprete contemporâneo, favorecendo a representação e a ficção de si próprio. O corpo afirma-se como lugar da confirmação, como espaço onde a acção se torna possível, onde as coisas acontecem, onde o imaterial se torna visível, ponto de «ancoragem», enfim, o corpo é o lugar das urgências do mundo e mesmo a alma é «apenas uma palavra para designar algo no corpo», como diz Nietzsche.

Neste sentido, este corpo, que vem antes de qualquer outra coisa (a divisão entre matéria e espírito, entre realidade e ideia, entre sujeito e objecto), abre o caminho a uma nova ideia de corporeidade que sustenta a construção do *Terceiro Corpo*. Trata-se de um «corpo do meio», um corpo aristotélico do terceiro milénio, um corpo mais próximo das suas percepções e atento às suas decisões, que procura a liberdade necessária para se mover no mundo, um corpo que consegue sustentar um pensamento.

O *Terceiro Corpo* é o *corpo sensível*, síntese de todas as convergências e divergências, que possibilita um pensamento acerca da criação numa perspectiva contemporânea e dinâmica:

L'intelligence, dans son inaptitude à suivre le vital, immobilise le temps dans un présent toujours factice. Ce présent, c'est un pur néant qui n'arrive pas à séparer réellement le passé et l'avenir. Il semble en effet, que le passé port ses forces dans l'avenir, il semble aussi que l'avenir soit nécessaire pour donner issue aux forces du passé et qu'un seul et même élan vital solidarise la durée. La pensée, fragment de la vie, ne doit pas dicter ses réglés à la vie. Tout entière à sa contemplation de l'être statique, de l'être spatial, l'intelligence doit se garder de méconnaître la réalité du devenir.<sup>63</sup> (Bachelard, 1992, p. 17)

A liberdade encontra-se no momento, entre o estímulo e a resposta, em que o sujeito exerce o seu poder de decisão e de escolha.

Numa perspectiva ambígua de ter ou ser, um corpo estabelece-se e fortifica-se numa possível representação do Eu, como confirma Pontremoli (2005): «L'ambiguità costitutiva dell'essere e dell'avere un corpo, se rappresenta la condizione di possibilità della relazione interpersonale, è anche alla base della rappresentazione del se.»<sup>64</sup> (p. 256).

João Fiadeiro (1999), enquanto criador do *Re.AL*, centro de investigação sobre o corpo contemporâneo, afirma, no que diz respeito ao lugar do pensamento no corpo:

Quando vejo um trabalho da Vera (Mantero), ou do Jérôme Bel, quando vejo um trabalho onde pressinto imediatamente o pensamento e não o corpo, onde me apercebo de forma clara que aquele corpo só serve para suportar um conceito ou um pensamento, é que eu me ligo, de facto, ao espectáculo. (pp. 79-80)

Podemos afirmar que se exige do *Terceiro Corpo* encontrar-se perfeitamente enquadrado num discurso de potenciação do pensamento

---

<sup>63</sup> A inteligência, na sua inaptidão para seguir o vital, imobiliza o tempo num presente sempre factício. Este presente é um puro nada que não chega a separar realmente o passado e o futuro. Parece, com efeito, que o passado transporta as suas forças para o futuro; o futuro parece também ser necessário para dar saída às forças do passado: e que um só e mesmo *élan* vital consolida a duração. O pensamento, fragmento da vida, não deve ditar as suas regras à vida. Completamente entregue à sua contemplação do ser estático, do ser espacial, a inteligência deve evitar a ignorância da realidade do devir.

<sup>64</sup> A ambiguidade constitutiva de ser ou ter um corpo, caso represente a condição de possibilidade da relação interpessoal, está também na base da representação do eu.

através do corpo: pretende tornar-se visível um corpo, entendido como lugar de convergência de hipóteses, um *corpo hipótese*, onde a teoria possa ser lugar de comunicação efectiva e de praxis. Aceita-se no *Terceiro Corpo* uma hierarquização das faculdades comunicativas e não se estabelece que esse mesmo corpo desenvolva os seus enunciados *a priori*: a cada construção ele disponibiliza-se para todo o mundo sem conceitos *a priori*. A *escrita cénica contemporânea* desenvolve-se a partir do pensamento dos seus actos e necessita de um «corpo enquanto pensamento». Não é o corpo que é a dança, mas sim os conceitos subjacentes a esse corpo que modificam os caminhos de construções pedagógicas, sendo estes pensamentos o próprio corpo.

Não temos forma de não aceitar o corpo, mas este corpo será sempre um lugar de potencialidades que não se esgotam se procurarmos tornar evidente o pensamento através dele, se não o dividirmos, concebendo-o apenas como corpo — *res extensa*, se derivarmos dele uma linguagem coerente, isto é, aquilo que ele quer dizer e que de facto diz.

## 2. Do conceito de modernidade ao de contemporaneidade na dança

Bailarinos e coreógrafos têm, desde o início do século XX, encontrado na dança uma forma de afirmação, de crítica ou de contestação da realidade política que lhes é contemporânea. Pela forma como os corpos se movimentam, pelos modos como interagem uns com os outros, ou pelos figurinos e cenários que se exibem ou palavras que se proferem, o espaço teatral transforma-se num campo de expressão de carácter político. O que é que, concretamente, afirmam criticam ou contestam estes corpos? (Fazenda, 2010, p. 21)

O reconhecido crítico de dança francês, Jean-Marc Adolphe (2003), cita no livro *Corpo Sottile – Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a seguinte frase de um bailarino (cuja identidade não é revelada): «Eravamo stati formati a produrre un’immagine e, improvvisamente, scoprivamo che si poteva lavorare sulle proprie sensazioni.»<sup>65</sup> (p. 13).

Esta afirmação tem um significado especial no que respeita às mudanças do pensamento sobre a dança no final do século XX. O corpo abandona o esforço físico à procura da imagem e do tecnicismo, mostra-se na imensa riqueza das suas percepções e assume-se como um *corpo sensível*, criando espaços de possibilidade para construir corpos com geometrias políticas, sociais e filosóficas. A dança já não vive das suas formas mas procura nelas, através de um corpo metamorficamente mais amplo e mais *possível*, os seus sentidos: já não é o que se faz, mas como se faz. O corpo passa a ser lugar de questionamento. As regras de representação parecem ser subvertidas:

Rifondazione che avviene non solo nel campo della danza ma fuori, in uno sguardo che attraversa la complessità del mondo reale. Non si tratta più di confezionare (o di assistere, se ci mettiamo dalla parte dello spettatore) una meravigliosa lezione di virtuosismo (lo Spettacolo), ma di far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente (privilegiando l’aspetto della presentazione, la *mise en présence* piuttosto che la *mise-en-scène*).<sup>66</sup> (Fanti/Xing, 2003, p. 11)

---

<sup>65</sup> Fomos formados para produzir uma imagem e, de repente, descobrimos que se podia trabalhar sobre as próprias sensações.

<sup>66</sup> Refundação que acontece não só no campo da dança mas também exteriormente a ela, num olhar que atravessa a complexidade do mundo real. Já não se trata de confeccionar (ou de assistir se nos pusermos do lado do espectador) uma lição maravilhosa de virtuosismo (o

Passamos da *mise-en-scène* à *mise-en-présence*. Os criadores passam sobretudo a partilhar uma experiência com o espectador mais do que a mostrar-lhes uma lição de virtuosismo. O corpo dos intérpretes deixa de ser infalível e mostra as suas fragilidades quase como se quisesse anular as distâncias entre palco e observador. A *mise-en-présence* acontece como um acto instantâneo, vivido naquele momento. *Estar no acto* é motivar a presença, a *mise-en-présence*. O intérprete em cada instante mostra a sua vida e o seu mundo:

Siamo vita, la nostra vita, ciascuno la propria. Tuttavia, ciò che siamo, la vita, non ce la siamo data noi, ma ci troviamo già immersi in essa nel momento in cui incontriamo noi stessi. Vivere é trovarsi di colpo nell'essere, nell'esistere in quell'orbe imprevisto che é il mondo, mondo che significa "questo mondo qui e ora".<sup>67</sup> (Ortega Y Gasset, 2006, p. 59)

Cada criação abre o jogo a técnicas e métodos diferentes. A procura de um formato similar em cada criação passa a ser posta em causa por um corpo cuja identidade passa a ser o lugar de questionamento das criações.

A dança deixa de formatar «corpos em série para serem demonstrados», já não precisa de ser demonstrativa mas necessita de encontrar no corpo *identidades metamórficas* prontas a reinventar-se em cada criação: «O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época.» (Gil, 2001, pp. 211-12). É nestes caixas de ressonância que o intérprete actualiza o seu tempo. É nestes corpos hipersensíveis que o intérprete consegue aquele *estado metamórfico* que lhe permite «estar pronto» para as novas formulações e/ou reformulações coreográficas; *estado metamórfico* esse, que, «não só antecipa o futuro, mas transforma radicalmente o presente (e portanto o futuro).» (Gil, 2001, p. 209). Assistimos a uma verdadeira transformação da dança onde as

---

Espectáculo), mas de integrar a quotidianidade com as suas mediocridades, as suas imperfeições, o seu não-ser forçosamente sedutor (privilegiando o aspecto da representação a *mise en présence* no lugar da *mise en scène*).

<sup>67</sup> Somos vida, a nossa vida, cada um a sua própria vida. No entanto, aquilo que somos, a vida, não fomos nós que no-la demos, mas encontrámo-nos já mergulhados nela no momento em que nos encontramos a nós próprios. Viver é encontrarmo-nos de repente no ser, no existir, naquela orbe imprevista que é o mundo, mundo que significa "este mundo aqui e agora".

criações revelam corpos redesenhados não só na sua dimensão estética mas também filosófica, social e antropológica:

Che ogni spettacolo sottenda un'autopoiesi – cioè un'autonomia di metodo nell'invenzione di tecniche per sostenere l'impatto della visione – mi sembra sufficientemente ovvio. Vorrei però sottolineare come questa prospettiva, adottata in un contesto relativo alla danza, implichi che il corpo divenga un problema da attraversare più che uno strumento da direzionare ai fini dimostrativi: poiché esso viene reinventato per il singolo progetto, la scena si configura semplicemente come il luogo “del farsi” di queste trasformazioni. Il contenuto é assolutamente in superficie, costituito da diversi livelli di profondità per affrontare la metamorfosi.<sup>68</sup> (Fanti/Xing, 2003, p. 203)

Os coreógrafos desenvolvem estratégias artísticas alternativas não classificáveis. As regras do jogo de «um espectáculo de dança», até então assim definido, tornam-se «indisciplinadas» a tal ponto que o trabalho da companhia italiana *Kinkaleri* se define, ou melhor não define, assim:

Questa natura dinamica del gruppo ha permesso di consolidare una personale linea creativa, trovando riconoscimento sulla scena della ricerca italiana e soprattutto estera: le produzioni di Kinkaleri sono segnate da una trasversalità di segni che mettono in crisi le categorie della rappresentazione: sono inclassificabili.<sup>69</sup> (Fanti/Xing, 2003, p. 253)

É suficiente pensar na criação *Otto*, da companhia *Kinkaleri*, para entender que estamos perante objectos inclassificáveis; como eles próprios definem «un linguaggio che impasta le lingue e le rende straniere a se stesse per poi ridefinirsi in un altro luogo.»<sup>70</sup> (Fanti/Xing, 2003, p. 253). O crítico Ramsay Burt (2004) acerca do espectáculo *Otto*, escreve no *Revolver Press*:

---

<sup>68</sup> Que cada espectáculo subentenda uma *autopoiesis* – ou seja, uma autonomia de método na invenção de técnicas para sustentar o impacto da visão – parece-me suficientemente óbvio. Mas queria sobretudo salientar como é que esta perspectiva aplicada à dança, implica que o corpo se transforme num problema para ser enfrentado, mais do que num instrumento para direccionar com fins demonstrativos: porque é reinventado por cada projecto, a cena configura-se simplesmente como o lugar “para se fazer” estas transformações. O conteúdo está absolutamente na superfície, constituído pelos diferentes níveis de profundidade necessários para enfrentar as metamorfoses.

<sup>69</sup> Esta dinâmica natural do grupo permitiu consolidar uma linha criativa pessoal, encontrando um reconhecimento no panorama italiano das novas pesquisas mas sobretudo no estrangeiro: as produções de Kinkaleri são marcadas por uma transversalidade de sinais que põem em crise as categorias das representações: são inclassificáveis.

<sup>70</sup> Uma linguagem que amassa as línguas tornando-as estrangeiras para si próprias para depois se redefinir num outro lugar.



Not a collage nor a synthesis that created more than the sum of its parts, but a simple coexistence of independent units. Kinkaleri performed their actions in a neutral, matter of fact way, with clarity and without virtuosity or any attempt to claim attention for themselves as individuals. No one part stood out, just as Kinkaleri presents itself as a non-hierarchical, almost de-individualised collective.<sup>71</sup> (s.p.)

*Kinkaleri* recebe em 2003 o prémio «Lo Straniero», como se justifica no site *Maska 2023* (2006): «For its admirable group coordination within austere theatre forms with rough, intense means where dance is the concealed rhythm of reality and a subtle distance creates the necessary dissonances».<sup>72</sup>

Não surpreende por isso quando Jean-Marc Adolphe pensa a dança contemporânea como momento paradigmático da história da dança, no modo como demonstra a sua dinâmica interna de sujeição e libertação:

La danza é quell'oggetto indefinito (nonostante si cerchi di addomesticarne la pratica attraverso tutti i tipi di tecniche) che dovrebbe avere al centro del proprio progetto la preoccupazione per l'emancipazione individuale e collettiva. Fra addestramento del corpo e irruzione del soggetto, la storia stessa della danza é segnata da incessante andirivieni fra l'imposizione dell'assoggettamento e le dinamiche della liberazione.<sup>73</sup> (2003, p. 12)

Parece-me importante esclarecer como é que se podem definir os conceitos de *dança moderna* e *dança contemporânea* (e/ou *pós-moderna*), que acabam por dar um rumo às definições (ou *não definições*) da «dança», o que, de alguma maneira, pode ajudar a entender a afirmação de Jean-Marc Adolphe acerca da história da dança e a «imposição da sujeição e as dinâmicas da libertação.»

---

<sup>71</sup> Não uma colagem, nem um síntese que tenha criado mais do que a soma das suas partes, mas uma simples coexistência de unidades independentes. Os Kinkaleri representaram as suas acções de uma forma neutra e chã, com clareza e sem virtuosismo ou qualquer tentativa para chamar a atenção para si próprios como indivíduos. Nenhuma parte ficou de fora, já que os Kinkaleri se apresentam como um colectivo não hierárquico e quase des-individualizado.

<sup>72</sup> Pela sua admirável coordenação de grupo dentro de formas teatrais austeras, através de meios rudes e intensos, onde a dança é o ritmo escondido da realidade, e onde uma subtil distância cria as necessárias dissonâncias.

<sup>73</sup> A dança é aquele objecto indefinido (apesar das tentativas de domesticar a prática através de todos os tipos de técnicas) que deveria ter no centro do próprio projecto a preocupação pela emancipação individual e colectiva. Entre addestramento do corpo e irrupção do sujeito, a própria história está marcada por constantes avanços e recuos entre a imposição da sujeição e as dinâmicas da libertação.

Existem inúmeras tentativas para definir os objectos e as correntes artísticas que facilmente se confundem, e muitas vezes também se escondem, nas suas próprias definições. Na dança, tal como no teatro, existiram várias correntes que favoreceram a sua evolução e que tentaram subverter as suas regras convencionais, mostrando toda a sua rebeldia contra a matemática e a formalidade, neste caso, da *dança clássica*.

A *Dança Moderna* surge no início do século XX e caracteriza-se pelas personalidades marcadas dos seus pioneiros e também pela forma como eles «se sentiam» através da dança. Isadora Duncan foi uma das pioneiras desta importante corrente americana, quebrando as regras académicas do *ballet*, tentando transmitir ao espectador um sentido da realidade interior e exterior, criando um estilo imprevisível e controverso:

Era uma artista de ideias avançadas para a sua época, considerada uma rebelde devassa que escandalizou Londres, Paris, Nova Iorque e até Moscovo (...) rompeu com os dogmas passadistas do ballet clássico e ousou enaltecer a espontaneidade na dança. (...). Nunca mais a dança teve o mesmo sentido. (Neves, 2010, p. 24R)

A bailarina americana utiliza a improvisação como meio de criação, inspirando-se nos movimentos da natureza como o vento, o mar e as plantas: «Não aceitando o artificialismo do balé, queria dançar no ritmo das ondas do mar, seguindo o vento, de forma mais espontânea, em comunhão com a natureza» (Mommensohn & Petrella, 2006, p. 31). Dançará sempre descalça, com os cabelos soltos e com vestidos que eram sempre túnicas leves e delicadas. Ao que parece, Isadora Duncan inspirou-se nos vasos da antiga Grécia onde eram retratadas as dançarinas da Antiguidade. A bailarina teve, entre outros méritos, o de utilizar obras de Chopin e Wagner que, até aquele momento, eram tidas apenas para uma apreciação auditiva: «Se eu pudesse explicar o que as coisas significam, não teria necessidade de dançá-las», afirmava a bailarina que morreu com cinquenta anos, num acidente de automóvel, deixando uma vasta obra artística.

A dança moderna impulsionou uma sistematização que deu mote a várias escolas, sendo Martha Graham, mito da dança moderna (Modern Dance), uma das pioneiras na criação de uma pedagogia específica. Martha

Graham nasceu nos EUA em 1894 e faleceu (com 96 anos) em 1991. No seu longo percurso artístico, Martha Graham é reconhecida por ter desenvolvido uma técnica que compreendia uma profunda relação com a respiração — inspiração-contracção e expiração-relaxamento — o movimento e o contacto com o chão. São lendárias as *contracções abdominais* que influenciaram toda a passagem da dança moderna à técnica da dança contemporânea (de então). Martha Graham consegue uma ligação do corpo com a terra que acabará por influenciar todas as técnicas da sua dança contemporânea, marcando fortemente a evolução das práticas da dança. A dança de Martha Graham (com a sua então revolucionária técnica sobre a relação do centro do corpo com o chão), apesar de apresentar técnicas construídas para o corpo feminino, abriu algum caminho à transformação do corpo arquétipo do bailarino clássico. O corpo magro e vertical, projectado para o alto, procurando uma ascensão utópica, começa a fragmentar-se tentando, literalmente, descer à terra. Martha Graham abre novos caminhos deixando de procurar um corpo extensível e alongado e valorizando a ruptura, a queda e todo o trabalho no chão. A ascensão deixa o lugar à queda e os corpos deixam de ser abstractos, passando a ter consciência do seu peso e a reconhecer a horizontalidade como lugar possível de acontecimento. O centro do corpo, lugar de infinitas horas de treino à procura de um *equilíbrio infinito* (quase sempre precário), fragmenta-se na procura de espirais e torções, descobre parte da sua finitude.

Martha Graham questiona os caminhos da dança, deixando uma conhecida afirmação que ainda hoje em dia é argumento de inúmeras investigações: «Para se compreender a dança naquilo que ela é, é necessário que saibamos de onde ela provém e para onde ela vai...». Comenta André Lepecki (1998): «Esta frase de Martha Graham é extraordinária na sua estranha ontologia telequinética, fantasmagórica ontologia em transição, de uma dança que é apenas enquanto destino, ou passagem. Como uma mensagem, um espectro, ou uma carta» (p. 194). Lepecki (1998) pretende «investigar as implicações programáticas (ou ideológicas) que derivam das diferentes relações que a dança pode estabelecer ou subverter entre imagem e presença, ausência e memória, ritmo e temporalidade, fantasma e

corpo.» (p. 194). Estas questões são essenciais na reflexão acerca «da nossa» dança contemporânea, sobretudo quando ela se torna lugar de cruzamento com o teatro e com todas as outras linguagens artísticas.

A dança procura as tais «dinâmicas de libertação», mas está sempre sujeita à «imposição da sujeição» que nela reside, sobretudo enquanto disciplina que se constitui nas regras matemáticas e impositivas de onde ela provém – as da *dança clássica*.

Quando falamos em *Dança Contemporânea*, descobrimos algumas dificuldades em encontrar definições específicas para esta categoria, uma vez que se apresenta como lugar de inúmeras nomenclaturas e também de convergência de outras linguagens artísticas.

Mas é importante lembrar todo o movimento da chamada *post-modern dance*, provavelmente a corrente principal e impulsionadora daquilo que vivemos hoje, quando observamos os objectos definidos como «dança» e nos confrontamos com a dificuldade associada à caracterização desses objectos.

A corrente da *post-modern dance* coloca a *experiência* como centro do acontecimento – «il ne s’agit pas de “signifier”, mais d’éclairer et ouvrir la voie à l’expérience»<sup>74</sup> (Banes, 2002, p. 21) – facultando ao corpo da dança outros caminhos, através de uma redescoberta dos sentidos, como explica Susan Sontag (1968):

Nous devons apprendre à mieux voir, à mieux entendre, à mieux sentir. Notre tâche n’est pas de découvrir une œuvre un contenu de plus en plus abondant et moins encore de nous efforcer d’y ajouter beaucoup plus qu’elle ne contient. Notre tâche est de nous libérer de la pensée du contenu pour goûter la chose elle-même... Le but de tout commentaire artistique devrait être désormais [...] de montrer comment l’objet est ce qu’il est, ou même simplement qu’il est ce qu’il est, plutôt que de faire apparaître ce qu’il peut signifier.<sup>75</sup> (p. 22)

---

<sup>74</sup> Não se trata de “significar”, mas de esclarecer e de abrir a via à experiência.

<sup>75</sup> Devemos aprender a ver melhor, a escutar melhor, a sentir melhor. A nossa tarefa não é descobrir uma obra, um conteúdo cada vez mais abundante, e menos ainda esforçarmo-nos para lhe acrescentar bastante mais do que o que ele contém. A nossa tarefa é libertarmos-nos do pensamento sobre o conteúdo para saborear as coisas em si mesmas. O objectivo de todo o comentário artístico deveria ser doravante (...) mostrar como o objecto é o que é, ou mesmo simplesmente, que ele é o que é, mais do que revelar o que ele pode significar.

Este conceito, retirado de uma recolha de ensaios escritos entre 1962 e 1965 por Susan Sontag (*L'œuvre parle*), parece relevante no contexto pedagógico actual e torna-se ainda mais pertinente quando descobrimos o título de onde foi retirado este excerto: «Contra a interpretação». Podemos talvez encontrar na corrente da *post-modern dance* uma possível antevisão daquela que poderá vir a ser uma transição para o território do *Terceiro Corpo*.

Ao contrário da *modern dance*, que se institucionalizou e evoluiu de uma forma estereotipada e para o grande público, a *post-modern dance* procura caminhos alternativos, revelando que o «esprit de tolérance, permissivité et rébellion ludique prennent le dessus, annonçant les bouleversements politiques et culturels de la fin années soixante.»<sup>76</sup> (Banes, 2002, p. 21).

Numa perspectiva de ligação à nossa contemporaneidade, existem dois autores, a meu ver, que merecem ser destacados pela importante e decisiva passagem do *corpo virtuoso* do bailarino ao *corpo pensante*, o chamado *thinking body*: refiro-me a Anna Halprin e a Steve Paxton, duas importantes referências do chamado movimento *post-modern dance*, que nasceu nos Estados Unidos nos anos 60.

Steve Paxton e Anna Halprin sustentam ambos, como explica Banes (2002), que «le corp devient le sujet même de la danse plutôt que l'instrument de métaphores expressives»<sup>77</sup> (p. 22). Steve Paxton, criador do *contact improvisation*, consegue desenvolver uma técnica que abre caminho a uma espécie de revolução nas possibilidades do corpo do bailarino: cria um espaço onde a improvisação «devient synonyme de liberté et d'adaptation et de soutien, de confiance et de coopération»<sup>78</sup> (Banes, 2002, p. 24). Paxton introduz uma mudança de paradigma na matéria principal do bailarino: o corpo, através do *Contact Improvisation*, descobre uma responsabilidade

---

<sup>76</sup> (O) espírito de tolerância, a permissividade e a rebelião lúdica passam a ser dominantes, anunciando as perturbações políticas e culturais do final dos anos sessenta.

<sup>77</sup> O corpo torna-se o próprio sujeito da dança em vez de um instrumento de metáforas expressivas.

<sup>78</sup> Torna-se sinónimo de liberdade e de adaptação e sustentamento, de confiança e de cooperação.

diferente nas suas possibilidades de pensar-se como comunicador. É importante perceber como é que o bailarino, descobrindo que consegue gerir as informações, já não precisa de ser um mero executante; toda a tensão que o bailarino costumava acumular nas suas técnicas parece desvanecer, dando lugar a um corpo «abandonado ao puro movimento»:

Lorsque Steve Paxton danse, on perçoit dans son corp un curieux mélange de tension et de détente. Parfois, apparaissent des mouvements analogues aux formes de Cunningham, mais plus fluide e relâchés: jeux de jambes agiles et complexe, exécutés avec les pieds et les chevilles détendus; bras arrondis, mais relâchés au lieu d'être tenus. Steve Paxton avance lentement, continuellement, son corp entier se fauillant en seule ligne sinueuse, puis, soudain, s'arrête, tout chargé d'une énergie contenue. Il utilise le poids de sa tête ou de sa jambe pliée pour secouer tout le corp autour de son axe verticale, avec une violence brusque, actionnant avec une force contrôlée la partie du corp qui agit comme un levier, tandis que le reste du corp s'abandonne au mouvement (...) On ressent un plaisir paisible et surprenant à regarder Steve Paxton mener ses expériences.<sup>79</sup> (Banes, 2002, p. 119)

Esta descrição explica com clareza as qualidades do movimento que Steve Paxton produz, tornando-o numa espécie de antítese do ballet clássico. O corpo virtuoso torna-se *dispensável* para os bailarinos que trabalham o *contact improvisation*, porque se trata sobretudo de criar um corpo à procura de sensações, que não procura mostrar-se mas sim estar, produzir e possibilitar eventualmente novos códigos: «La nature même du Contact Improvisation, c'est-à-dire le changement permanent, autorise développements, inventions et peut-être une certaine codification.»<sup>80</sup> (Banes, 2002, p. 118).

É fundamental perceber como é que Paxton torna o corpo imprevisível, «repoussent les limites du système en fonction de leurs idées,

---

<sup>79</sup> Enquanto Steve Paxton dança, apercebemo-nos no seu corpo de uma curiosa mistura de tensão e relaxamento. Às vezes, parecem movimentos análogos às formas de Cunningham, mas ainda mais fluidos e relaxados: jogos de pernas ágeis e complexas, executados com os pés e os tornozelos descontraídos. Braços arredondados, mas relaxados em vez de hirtos. Steve Paxton avança lentamente, continuamente, o seu corpo inteiro enfia-se numa linha sinuosa, depois, de repente, pára, carregado de uma energia contida. Ele utiliza o peso da sua cabeça ou das suas pernas flectidas para salvar todo o corpo à volta do seu eixo vertical, com uma violência brusca, accionando com uma força controlada a parte do corpo que age como uma alavanca, enquanto o resto do corpo se abandona ao movimento (...). Sente-se um prazer visível e surpreendente ao observar Steve Paxton a executar a sua experiência.

<sup>80</sup> A própria natureza do Contact Improvisation, ou seja a mudança permanente, autoriza desenvolvimentos, invenções e talvez uma certa codificação.

de leurs expériences et de leurs désirs»<sup>81</sup> (Banes, 2002, p. 118), facultando-lhe um poder de reinvenção constante, uma espécie de reorganização do caos: «Ce qui demeure, c'est le sens constant du potentiel d'invention et de découverte du corps, l'équilibre qu'il retrouve après avoir perdu le contrôle, la vigueur qu'il reconquiert malgré la douleur et la désordre.»<sup>82</sup> (Banes, 2002, p. 120).

Tudo isso torna o bailarino capaz de se descobrir *objecto e sujeito* das suas acções, tornando-se responsável para agir sobre as suas sensações. O bailarino consegue assim descobrir outros percursos de movimento dos quais podem derivar novas reformulações dos seus percursos criativos: a sua evolução não é matemática, não exige esquemas fixos e permite uma autonomia de condução da acção. É um corpo livre nas suas opções e que transforma o seu próprio movimento assumindo totalmente as suas responsabilidades.

Por sua vez, Anna Halprin já havia descoberto novas possibilidades para o corpo se reinventar, como escreve o marido Lawrence Halprin (2008) no seu site:

Halprin has recognized new directions for dance and courageously followed those paths into unknown territories, ever-willing to adapt her work to the present moment, a philosophy that led to a broad redefinition of dance.<sup>83</sup> (s.p.)

Imprescindível referência pelo trabalho desenvolvido, a coreógrafa Anna Halprin é um importante pilar estrutural na evolução do pensamento acerca da dança: o seu estudo é o que mais terá influenciado o caminho da dança contemporânea norte-americana dos anos 60 (com evidentes consequências no final do século passado, sobretudo na Europa). Através da sua própria maneira de investigar o movimento, a partir da procura de uma

---

<sup>81</sup> Afastando os limites do sistema em função das suas ideias, das suas experiências e dos seus desejos.

<sup>82</sup> O que permanece é o sentido constante do potencial da invenção e descoberta dos corpos, o equilíbrio que ele reencontra depois de ter perdido o controle, o vigor que ele reconquista apesar da dor e da desordem.

<sup>83</sup> Halprin reconhece novas direcções para a dança e seguiu corajosamente aqueles trajectos no território do desconhecido, pretendendo sempre adaptar o seu trabalho ao momento presente, filosofia que conduziu a uma redefinição mais lata da dança.

*consciência cinestésica*, a coreógrafa consegue descobrir e relevar um aspecto da dança menos visível: «A dança, assim, deixa de ser aquilo que existe em dependência total do visível — torna-se espectral.» (Lepecki, 1998, p. 193).

A coreógrafa americana vislumbra outras possibilidades de pensar a dança através de uma visão que pretende que essa própria dança seja entendida «não como arte de presença mas como uma arte evanescente, como vestígio» (Lepecki, 1998, p. 193), a meu ver, um importante e quase decisivo passo para a queda do *corpo virtuoso*. Anna Halprin cria um espaço de reflexão acerca da *dança*, levantando questões como: «Por que estou eu dançando?» ou «Sobre o que é que eu estou a dançar?» ou ainda «Quem sou eu para dançar?» Estas questões tornaram-se relevantes para que a dança questionasse todos os seus sentidos, as suas possibilidades, as suas definições, os seus conceitos e os seus aspectos virtuosísticos.

Ao descobrir que já não há dependência do que é visível, a dança de Anna Halprin torna-se uma chave importante para destrancar a porta à experimentação de linguagens, incluindo a própria dança, mas também ao teatro, à música e à arte performativa. A bailarina quebra as barreiras entre as linguagens, permitindo uma evolução daquilo que será uma possível definição da *dança contemporânea* e/ou, possivelmente, da *escrita cénica contemporânea*: «Esta percepção da dança como uma série de actos suspensos entre aparência, presença e evanescência traz consequências importantes para uma epistemologia e uma ética na crítica e dramaturgia da dança.» (Lepecki, 1998, p. 193). A dança instala-se num percurso onde o discurso dramático começa a ser finalmente relevante, enquanto meio de fundamentação de um corpo que já não se reconhece totalmente num universo virtuosístico e que precisa de outros meios para novas significações. Através da dança contemporânea, o corpo mostra-se mais falível e mais abrangente, procurando um sentido, um pensamento e uma ideologia sobre o seu ser. É um corpo que revela uma dimensão mais escondida, e o seu movimento (parafraseando Bergson) é cada vez mais a própria essência da realidade. Paulo Cunha e Silva (1999) serve-se da definição de *corporema* para descrever estas *multicentralidades* a que o corpo se propõe:



O corpo, em vez de ocupar uma posição tradicionalmente monocentral, desdobrar-se-ia em multacentralidades, sendo cada uma das novas posições ocupada um *corporema*. O *corporema* seria um conjunto de signos que, emancipando-se do reservatório inesgotável de sentido que o corpo constitui, se autonomizaria, mantendo todavia relações de afinidade formal e conceptual (relações que decorrem da sua *condição fractal*) com o corpo-mãe. (p. 55)

É importante compreender como Anna Halprin contaminou e influenciou muitos dos mais importantes criadores das mais variadas proveniências artísticas da sua geração (Merce Cunningham, Trisha Brown, John Cage, Simone Forti, Luciano Berio, Meredith Monk, entre outros), conseguindo deslocar o trabalho de investigação sobre o corpo para outras disciplinas, e criando uma reflexão pedagógica mais ampla e intensa.

É interessante, para alguém que provém da dança, pensar que Anna Halprin foi considerada também uma das mais importantes artistas «de teatro» do século XX. Não deixa de ser relevante como é que estamos a falar de teatro através de uma pioneira de uma das mais importantes correntes de dança contemporânea.

Arte, filosofia e teoria da prática são três aspectos relevantes que Anna Halprin desenvolve, juntamente com a filha Daria Halprin, no *Tamalpa Institute* (2006), a sede dos projectos pedagógicos da artista americana. A filosofia do centro é muito clara no que diz respeito aos seus objectivos:

We are interested in a new aesthetic that reflects the here and now reality of peoples' authentic life experiences, rather than a beauty based on form or technique. For us it is our real life experiences that feed our art, and our art that informs the real issues in our lives. We call this the Life-Art Process.<sup>84</sup> (s.p.)

O corpo como veículo de consciência – *awareness* – é um dos pontos mais importantes da metodologia conduzida por Anna Halprin, que considera que «the body, movement, and art all call us into an active and creative

---

<sup>84</sup> Estamos interessados numa nova estética que reflecta a realidade aqui e agora de experiências de vida autênticas das pessoas, mais do que uma beleza assente na forma ou técnica. Para nós são as nossas experiências de vida real que alimentam a nossa arte, e é a nossa arte que informa as questões reais nas nossas vidas. Chamamos a isto o Processo Vida-Arte.

relationship with ourselves, with one another, and with the world.»<sup>85</sup> (Tamalpa Institute, 2006).

Quando falamos de *awareness*, não podemos deixar de estabelecer uma forte ligação com o trabalho de Steve Paxton, que construiu a sua metodologia a partir de uma fenomenologia do corpo, especificamente a partir da transmissão de informações: «Nous avons le privilège de transmettre une information qui éveille la sensibilité, procure de la détente, donne des forces et peut être utile à l'avenir»<sup>86</sup> (apud Banes, 2002, pp. 105-106), escreve Steve Paxton a propósito do ensino do *Contact Improvisation*. Existe um posicionamento que Steve Paxton estabelece que me parece claro no que diz respeito à renovação da dança. O conhecido historiador de dança Sally Banes afirma que o coreógrafo americano procura «une méthode de transmission moins directe et moins subjective que la démonstration personnelle»<sup>87</sup> (2002, p. 107). Quando, por exemplo, se refere à companhia de dança de Merce Cunningham, critica a hierarquia da mesma, afirmando que esta «déteint sur les représentations et les répétitions.»<sup>88</sup> (apud Banes, 2002, p. 107). São claras aqui as referências às problemáticas que o corpo virtuoso lhe suscita. Paxton «analyse la forme humaine, explore le fonctionnement du corps sur scène et le travaille selon les modes les plus appropriés, où il se penche sur le rouages de la machine théâtrale pour les modifier et proposer des alternatives.»<sup>89</sup> (Banes, 2002, p. 105).

Paxton faz nascer assim um corpo diferente, um «corpo pensante», porque neste tipo de movimento os corpos são obrigados a reagir constantemente para dialogar com os intervenientes, obrigando o bailarino a reconhecer todas as percepções internas e externas com a mesma qualidade.

---

<sup>85</sup> O corpo, movimento e arte convocam-nos para uma relação activa e criativa connosco mesmos, uns com os outros, e com o mundo.

<sup>86</sup> Temos o privilégio de transmitir uma informação que acorda a sensibilidade, procura o abandono, dá forças e pode ser útil para o futuro.

<sup>87</sup> Um método de transmissão menos directo e menos subjectivo que a demonstração pessoal.

<sup>88</sup> Assenta nas representações e nas repetições.

<sup>89</sup> Analisa a forma humana, explora o funcionamento do corpo em cena e o trabalho segundo os modos mais apropriados, nos quais se debruça sobre os mecanismos da máquina teatral para os modificar e para propor alternativas.

Tudo isso obriga o bailarino a uma espécie de *reconhecimento de si próprio*, sendo obrigado a perceber o seu corpo de dentro para fora:

Ora, ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direcção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratasse de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior do seu objecto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele; a consciência torna-se *consciência do corpo*, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim uma espécie de «corpo de consciência»: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial. (Gil, 2001, p. 134)

Com todo o trabalho de *contact improvisation* desenvolvido a partir dos anos 70, os bailarinos começam a descobrir as suas fragilidades, transformando o corpo num testemunho de um pensamento. Descobrem toda a *responsabilidade* que o corpo possui desenvolvendo uma maior competência na descoberta do *corpo sensível*. É conhecida a afirmação de Steve Paxton segundo a qual aquilo que o corpo pode fazer para sobreviver é mais rápido do que o pensamento.

Ao contrário da dança moderna, é impossível estabelecer uma «técnica específica de dança contemporânea» porque existe um número indefinido de coreógrafos, *mestres* de dança e criadores que definem como «dança contemporânea» todos os seus objectos. É um facto, no entanto, que a dança contemporânea acontece como seguimento da dança moderna, tentando também criar outras regras que consigam modificar e abrir outros caminhos ao movimento dos bailarinos. Na dança contemporânea, surge uma noção de corporalidade muito mais abrangente que facilita uma pesquisa nos corpos dos intérpretes, tornando assim o próprio intérprete mais autónomo e interventivo na criação.

Encontrei e vivenciei pessoalmente esta «passagem de responsabilidade» ao intérprete, quando colaborei com Olga Roriz e Nuno Carinhas, em 1993, na criação *Cenas de Caça* na *Companhia de Dança de Lisboa*: «Na opinião de Carinhas, este tipo de trabalho requer maior responsabilidade dos bailarinos, que estão menos escudados na linguagem do coreógrafo.» (Guerreiro, 2007, p. 195).

Considerando a minha experiência pessoal, enquanto bailarino, que se formou através de um rigorosa aprendizagem das técnicas de dança clássica e de uma forte imposição académica, apercebi-me da evidente dificuldade em largar toda a matemática que me tinha sido *proposta/imposta* ao longo dos meus anos de formação. Isso provocou em mim a oscilação entre um fascínio pela improvisação e pelas regras aleatórias que daí provêm (e todo o sentimento de liberdade que incide na consolidação da criação) e a dificuldade em abandonar tudo o que tinha aprendido e desenvolvido enquanto «bailarino clássico». A minha experiência com Olga Roriz e Nuno Carinhas permitiu-me pôr em causa, com não poucas contradições, uma série de princípios com os quais tive de lidar durante muitos anos e que, naquele momento, se desmoronaram «por justa causa», na procura de uma liberdade que conhecia outros parâmetros. Em primeira mão, confirmei o que Jean-Marc Adolphe afirma acerca da «imposição da sujeição e as dinâmicas da libertação»: vivi uma transição difícil de aceitar (não é fácil desistir de uma técnica segura e matemática, apesar das dificuldades para alcançá-la). Nesse momento percebia que a dança clássica tinha «uma imposição de sujeição» — uma geometria perfeita, mas que essa própria geometria perfeita, regra estruturante da técnica clássica, não me permitia obter realmente aquela «dinâmica de libertação» e, por isso, nunca me poderia levar a encontrar um lugar perfeitamente desconhecido, ou seja, o lugar da liberdade.

Olga Roriz e Nuno Carinhas abriram-me a possibilidade de descobrir um percurso do qual não tinha uma clara percepção, nem uma visão tão abrangente que me permitisse, naquela altura, vislumbrar as consequências e os resultados de todo o trabalho desenvolvido nos ensaios, mas que me afastaram decisivamente dos conceitos fundadores da dança clássica.

A experiência seguinte que tive na colaboração com Bob Wilson, ajudou-me definitivamente a entender que as linguagens cénicas, neste caso, as *escritas cénicas contemporâneas*, são claramente o resultado de um cruzamento muito vasto de experiências estéticas e não podem derivar de um único conceito criativo. A experiência de *Watermill Center* (2009), que

Bob Wilson criou em 1992, é um claro exemplo de como se constrói um objecto artístico a partir de uma partilha de vários criadores:

Watermill fosters research in the arts of the stage, providing young and emerging artists with a unique environment for creation and exploration in theater and all its related art forms, and developing a strong global network transcending age, experience, social, religious and cultural backgrounds. Watermill supports projects that integrate different genres and art forms, break with traditional forms of representation, and develop democratic and cross-cultural approaches. Watermill is about living and working together, and creating your own environment and sharing this experience with others. Watermill houses Robert Wilson's extensive art collection for research, study and inspiration. The whole of human experience and traditions in all their diversity is the springboard for the avant-garde of the future.<sup>90</sup> (s.p.)

Ao longo destes anos de experiências que tive com os mais variados criadores fui-me apercebendo, com cada vez mais clareza, que todos os saberes resultam de uma acumulação de *micro e macro* experiências e derivam sempre de uma importante carga de subjectividade; de um conhecimento que se faz na prática e se sustenta na teoria, mas que, numa última e definitiva análise, só acontece «enquanto se faz». Por muito que possamos discutir e analisar um texto, um objecto, uma vontade ou uma ideia, não existe outra possibilidade de saber e de perceber o que estamos a fazer, se não enquanto praticamos as nossas vontades e/ou ideias. A *prática* da criação é o resultado, enquanto a análise do processo da criação, apesar de ser o que define a própria criação, nunca é o resultado final.

Em suma, a criação é um lugar onde a teoria aparece para desaparecer, para ser engolida na materialidade onde a criação acontece, desaparecendo, porque se imaterializa logo que ela acontece. No entanto, toda a geração de *coreógrafos-teóricos* teve uma importância determinante para levar a dança a ser contaminada intelectualmente por outras linguagens, tornando assim possível uma verdadeira revolução num

---

<sup>90</sup> Watermill promove a pesquisa nas artes do palco, providenciando a jovens artistas emergentes um ambiente único para a criação e exploração teatrais e todas as formas de arte relacionadas, desenvolvendo uma forte rede global que transcende idades, experiência, e backgrounds sociais, religiosos e culturais. Watermill apoia projectos que integram diferentes géneros e formas de arte, rompendo com as tradicionais formas de representação, e desenvolve abordagens democráticas e interculturais. Watermill tem a ver com a vida e o trabalho em conjunto, criando ambientes pessoais próprios, partilhando essa experiência com outros. Watermill alberga a extensa colecção de arte de Robert Wilson para investigação, estudo e inspiração. A totalidade da experiência e tradição humana, em toda a sua diversidade, é o trampolim para o «avant-garde» do futuro.

fenómeno que já não pode ser definido como dança mas que, no entanto, é *a dança*.

Todos estes processos criativos, ou artísticos, têm sempre propriedades circunscritas num tempo, ou como sugere António Pinto Ribeiro (1994), vivem «temporariamente», condição *sine qua non* para a arte, como ele próprio explica no prefácio da sua obra, justamente intitulada *Dança Temporariamente Contemporânea*:

O título deste livro é inspirado numa epígrafe do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, onde se diz que a arte ali exposta é temporariamente contemporânea. A opção por este título justifica-se pela evidente relativização que existe na validação de qualquer obra de arte. Não se trata de afirmar uma relativização que *in extremis* conduziria à negação de todo e qualquer princípio de catalogação e de reconhecimento dos resultados da criação artística, mas trata-se de problematizar os diversos graus de validação a que está sujeita qualquer obra numa determinada época. (p. 5)

A dança, que agora definimos como *dança contemporânea*, é um movimento importante porque, para além de definir um novo conceito de corpo, não requer um corpo ideal e abre espaço a um corpo multicultural, espelho da sociedade globalizada, recorrendo sempre a uma abordagem pluridisciplinar do movimento e do corpo, e desenvolvendo-se a partir da improvisação e do trabalho criativo dos intérpretes. Esta dança rompe os espaços convencionais, passando a apresentar-se noutros lugares, e não procura mecanismos definidos, deixando sempre possíveis soluções em aberto. Desaparece definitivamente a hierarquia que submete o bailarino ao coreógrafo, encontrando-se aquele numa posição muito mais abrangente e responsável: o coreógrafo produz a partir do discurso do intérprete, numa contínua e recíproca troca de informações, estímulos e códigos novos e reciclados. A dança contemporânea assume com convicção a convergência de outras disciplinas, aceitando (mais rapidamente do que o teatro) uma ruptura de fronteiras entre as linguagens. Isto acontece com mais facilidade que no teatro, porque o corpo mais depressa consegue tornar-se um lugar desta convergência de códigos e novos sentidos. O teatro, ao contrário, tem na palavra um código catalisador de sentidos, que não facilita tanto a sua plasticidade. Antonin Artaud (2006) alerta claramente para esta dificuldade, sobretudo no que diz respeito ao Teatro Ocidental:

Por que razão é que no teatro, pelo menos no teatro como o conhecemos, na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, ou seja, tudo o que não pode ser expresso pela fala, pelas palavras, ou se preferem, tudo o que não está contido no diálogo (e até no próprio diálogo considerado em função das suas possibilidades de ser «som» no palco, em função das exigências desta sonoridade) é relegado para segundo plano? Como é possível, para mais, que o teatro ocidental (digo ocidental porque há felizmente outros, tal como o teatro oriental, que mantiveram uma noção incorrupta do teatro, enquanto que no Ocidente esta noção – tal como tudo o mais – foi prostituída), como é possível que o teatro ocidental não encare o teatro sob nenhum outro prisma a não ser o dum teatro do diálogo? (p. 41)

É esta nova dimensão de corporalidade que permite na dança, por comparação com o teatro, uma evolução mais rápida e consistente relativamente a uma renovação dos seus conceitos e aos seus próprios limites enquanto género. De acordo com António Pinto Ribeiro (1994), «a fisicalidade como fenómeno de comunicação, ora alternativo ora convivente com a narratividade, impôs-se sobre as fronteiras dos géneros» (p. 13). A dança pode ser inclusivamente teatro, embora o inverso seja menos comum ou menos aceite. Com este corpo consegue-se atingir transversalmente todas as categorias, sendo ele responsável pela acção e pela construção das linguagens. Tudo passa por este corpo, pois «c'est l'action qui produit l'œuvre, ou bien qui la manifeste.»<sup>91</sup> (Valéry, 1936, p. 11).

Pina Bausch teve um papel fundamental na aproximação do teatro e da dança. A coreógrafa alemã assumiu, através do formato *teatro-dança* por ela criado, uma ligação indissociável entre os dois géneros que abriu o caminho a variadíssimos formatos e estéticas, utilizados e desenvolvidos por uma geração de criadores. Apesar destes criadores irem encontrando outros trajectos ideológicos, sociais e culturais, todos eles terão sempre na coreógrafa alemã uma referência estético-artística clara e indissociável:

O maior exemplo que ficará desta década, o seu emblema, será o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch e da Companhia que dirige, o Tanztheater de Wuppertal. Para esta coreógrafa a dança é uma disciplina preparatória, mas o resultado do seu trabalho ultrapassa aquilo que à dança era formalmente atribuído como limite formal, e que, como demonstrou Pina Bausch, não passava de uma silhueta. A dança é para Pina Bausch uma forma de comunicar com o mundo e também de comunicar o Mundo em registos de percepção diferentes, quer dizer de o ler no interior de uma outra região cultural. (Ribeiro, 1994, p. 12)

---

<sup>91</sup> É a acção que produz a obra.

A dança e o teatro contemporâneo convidam os encenadores, os coreógrafos e os criadores em geral a cruzar transversalmente todos os recursos possíveis e a «confundir» os sinais de todas as categorias de criação.

Os contributos de todas as áreas artísticas passam a ser um lugar assumido por todos, e a globalização favorece a troca e o intercâmbio a uma velocidade desmesurada:

Num mundo em que uma vida não basta para processar toda a informação que é publicada num só dia nos média do mundo inteiro, a relação que se estabelece com esse mundo é cada vez mais a de uma leitura dos detalhes. Todos estamos condenados a produzir sentido a partir de fragmentos, num mundo cada vez mais mediatizado. (Cintra, 2003, p. 263)

Como nos confirma Yvonne Rainer: «As transformações no teatro e na dança reflectem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afectaram todas as artes.» (apud Gil, 2001, p. 186).

Na nossa actualidade, o termo *contemporâneo*, na «dança contemporânea», pode ainda conter múltiplos sentidos, como identifica, por exemplo, Cláudia Galhós, comentando a criação *Sete Sonhos De Pássaros*, do coreógrafo Vasco Wellenkamp. Neste caso, a classificação de «dança contemporânea» refere-se a um lugar de conceitos não definidos:

Vasco Wellenkamp fala de «um programa forte e lúdico, que sirva o grande público e trabalhe sobre a excelência da dança contemporânea». Claro que o termo «contemporânea» pode conter múltiplos sentidos, e neste contexto refere-se a uma actualidade que não perde de vista o movimento e a técnica. (Wellenkamp & Galhós, 2008, p. 48R)

«*O movimento, o belo, a emoção e a técnica*», na dança contemporânea, representados ainda através de um corpo que «pretende continuar a ser virtuoso», potenciam soluções formais que parecem resistir a um presente onde o corpo, em outras situações cénicas, já se multiplicou noutros sentidos. Questionado por Maria José Fazenda acerca do belo e da emoção, Vasco Wellenkamp responde da seguinte forma:

Vamos ver se consigo explicar, sendo o mais objectivo possível. O belo é a própria forma, a respiração, a forma como a linha de movimento se executa. Se eu quero que um bailarino se sente no chão, ele deve fazê-lo de uma certa maneira que esteticamente esteja de acordo com aquilo que é o meu gosto. Não há nenhum momento num bailado que eu deixe ao acaso. Essa consciência do belo, do que é o



meu gosto, pesa muito no meu trabalho. Preocupo-me tanto com os acabamentos que às vezes isso elimina a possibilidade de ter algo mais rude, mais brusco ou menos bem ensaiado, logo, impossibilita que eu tenha algo de mais expressivo. Às vezes procuro fugir a isso. (Wellenkamp & Fazenda, 1999, p. 21)

Esta categoria de dança contemporânea sustenta-se pela técnica de uma determinada forma de movimento (saliento *forma* de movimento), sobrevivendo em formatos que pertencem a uma categoria que permanece fiel a si própria: «The person drawn to dance as a profession is notoriously unintellectual. He thinks with his muscles; delights in expression with body, not words; finds analysis painful and boring; and is a creature of physical ebullience.»<sup>92</sup> (Humphrey, 1959, p. 17).

Doris Humphrey levanta uma questão complexa mas muito próxima da realidade porque é um facto que muitos bailarinos «vão para a dança com o corpo», procurando poucas vezes um espaço intelectual. Neste sentido é significativa a intervenção de Mathilde Monnier, consagrada bailarina e coreógrafa, numa entrevista concedida à jornalista Inês Nadais:

Os bailarinos e os coreógrafos são muito complexados, sentem-se constantemente obrigados a mostrar que somos todos muitos inteligentes, e isso aborrece-me. É normal que tenhamos complexos, fomos sempre tomados por imbecis, para não falarmos muito em palco. (Monnier, La Ribot & Nadais, 2008, p. 30R)

Neste sentido, as questões mais ideológicas e as consequências que a reflexão teórica trouxe à dança surgem a partir de uma fracção restrita de bailarinos, coreógrafos e pensadores que moveram a própria dança para lá dos seus conceitos ligados à forma e ao corpo físico. No levantamento de questões, acima de tudo de ordem filosófica, política, social e antropológica, estes criadores-pensadores conseguem pôr em causa uma série de enunciados que, por sua vez, interrogam a própria identidade da dança e do *seu* corpo:

O que eu quero dizer com isso (e para mim é absolutamente evidente) é que o corpo, *de per si*, a dança, tal como eu a vejo, como uma forma de conhecimento, de atingir graus de conhecimento, graus de saber, contribuir para uma discussão

---

<sup>92</sup> A pessoa que se dedica à dança como profissão é notoriamente não intelectual. Pensa com os seus músculos; delicia-se na expressão com o corpo, não com as palavras; acha qualquer tipo de análise dolorosa e aborrecida; e é uma criatura de ebulição física.

sobre a contemporaneidade a qualquer nível, essa dança precisa de um corpo como instrumento, para fazer passar essa informação, mas não é o corpo que é a dança e sim o conceito subjacente a esse corpo. Será o mesmo conceito subjacente a um escritor, a um encenador, por isso posso ter uma conversa muito interessante com um físico nuclear (embora os nossos objectivos sejam completamente opostos, e os meios que utilizamos para formalizar as nossas ideias sejam diferentes). (...) Portanto quando eu digo que a dança não passa pelo corpo, o que eu estou a dizer é que o estar-se na dança, o fazer parte de uma comunidade da dança, que entretanto faz parte de uma comunidade de outras artes que contribuem para um pensamento, não passa, ou melhor, passa pelo corpo, necessita do corpo e utiliza o corpo para se exprimir, para formalizar uma ideia, mas por si não é suficiente. (Fiadeiro, Nabais & Barata, 1999, p. 85)

Neste colóquio entre João Fiadeiro e Nuno Nabais, que se realizou a propósito do projecto promovido pela Re.Al em 1999, a parte conclusiva da conversa descreve com clareza a posição destes criadores em relação ao corpo, à dança e às suas transformações:

Nuno Nabais: «O corpo não é condição suficiente para a dança.»

João Fiadeiro: «Foi isso que eu disse.»

Nuno Nabais: «Não. Disseste que a dança não passa pelo corpo.»

João Fiadeiro: «Que os fins da dança não passam pelo corpo.» (Fiadeiro, Nabais & Barata, 1999, p. 86)

Não se trata aqui de discutir as várias e importantes correntes das danças moderna e/ou contemporânea do século XX, mas sim de uma nova e aparentemente indefinível classe e/ou género de dança que, a partir de uma profunda e complexa reflexão analítica e teórica, consegue demolir a sua própria definição, porque é favorecida também por uma mais acessível permutação com as outras linguagens artísticas.

Estabelece-se, assim, um conceito de dança que pouco ou nada tem a ver com a dança de que tradicionalmente se fala, uma espécie de transformação antropológica dos conceitos a ela subjacentes:

Sucessivas gerações de criadores do século XX contestaram, quantas vezes ao limite, as premissas da dança convencional. Os palcos, primeiro os alternativos e depois os consagrados, foram progressivamente invadidos por tudo aquilo que em décadas anteriores ninguém imaginaria ou queria ver escancarado em cena: a diversidade morfológica e étnica; gestos, corpos, e pessoas comuns, a deformidade física e a doença; a imponderabilidade de género e das orientações sexuais. E a presença cada vez mais assídua de intérpretes de idade avançada. (Costa, 2010, p. 20R)

Estamos a falar de objectos cujos resultados não se produzem a partir da noção narcísica/estética do bailarino mas, ao contrário, resultam mais do pensamento e da reflexão teórica (que no entanto não deixa de ser narcisista também). O criador contemporâneo deixou de agir com um corpo cheio de músculos e *ligamentos alongados* e determinou um pensamento através deste mesmo corpo que descobriu outras paisagens, outros *espaços de sentidos*, apercebeu-se doutras possibilidades para criar novas linguagens e para estabelecer uma outra ligação ao mundo: «O corpo é um feixe de ligações, para dentro e para fora» (Bragança de Miranda, 2008, p. 126) e torna-se «palco das metamorfoses infinitas» (Bragança de Miranda, 2008, p. 126). Nas palavras de Jean-Luc Nancy (2000) «le corps est l'élasticité même de l'expansion, la mesure dans laquelle actions sont détenues.»<sup>93</sup> (p. 57). Pensa-se um corpo com outra disponibilidade, tornando-o o problema decisivo na resolução de novas inscrições e na descoberta de outras paisagens:

A sua possibilidade depende de sermos capazes de aprender o novo espaço em que se inscreve, captar a paisagem profunda onde ele evolui e que simultaneamente o mobiliza. Seria preciso aprender o tipo de paisagem que propicia a absoluta plasticidade do humano. É certo que o corpo pode ele próprio tornar-se paisagem, sem que isso impeça que o “corpo se possa tornar ele próprio a última das paisagens.” (Bragança de Miranda, 2008, p. 97)

É difícil continuar ainda a admitir como «contemporânea» a procura de um lugar abstracto ligado às formas virtuosas, que se baseia na relação emocional entre a melodia e o movimento dos bailarinos, sustentado normalmente por «corpos jovens, são e de canónica e exercitada beleza.» (Costa, 2010, p. 20R).

Exemplo importante desta produção de corpos «estampados» é o documentário do realizador Frederick Wiseman sobre a Ópera de Paris, *La danse*, que revela, através das palavras da sua directora Brigitte Lefèvre, como ainda existem lugares onde se produzem bailarinos como uma linha de montagem de *Ferraris* topo de gama: bailarinos como bens consumíveis

---

<sup>93</sup> O corpo é a própria elasticidade da expansão, a medida pela qual as acções são retidas.

[aqueles do *neo-liberalismo* de Gilles Lipovetsky]: «O Ballet da Ópera de Paris é um microcosmo da mentalidade neo-liberal.» (Costa, 2010, p. 20R).

Trata-se de um corpo assente numa ideologia ligada a uma visão mais restrita do mundo e do ser humano, que resulta numa espécie de espaço de pensamento circunscrito e igual a si próprio, que não parece querer observar os caminhos para uma possível reformulação dos seus enunciados. Os bailarinos produzidos como «uma linha de montagem» não têm interesse na observação das *diferenças*: são ensinados a serem todos iguais, tal como acontece na sociedade onde vivem, onde se continua a ter interesse em aparecer e não tanto em reflectir. Aceitam a *mimesis* como meio de condução. Jérôme Bel afirma que «só existe uma profissão mais dura do que a do bailarino: é a do militar.» (Bel & Deputter, 2011, p. 34).

Os bailarinos continuam a viver corpos virtuosos para se mostrarem cada vez mais ligados a cânones de beleza e estereótipos, tal como aconteceu no ballet de repertório, e não utilizam a diferença como lugar de questionamento e libertação:

Durante quatro séculos, a dança ocidental ofereceu-se como ilusão de poder e de transcendência, assente em mentalidades e preceitos ideológicos da época: não haveria lugar a uma sílfide que não fosse esguia, diáfana, e de pele inequivocamente alva, um certo ideal do feminino; qualquer Albrecht seria supridor, romântico, e capaz de atacar virilmente o espaço com acrobática e juvenil energia, os corpos de baile inevitavelmente compostos de etéreas e irrepreensíveis donzelas homogeneizadas ao milímetro. (Costa, 2010, p. 20R)

É um corpo, acima de tudo, ainda virtuoso e provavelmente pouco interessado em extrair conceitos dos seus gestos e que procura captar a atenção do espectador: «Virtuosity is just another way to help the audience to care what happens next.»<sup>94</sup> (Burrows, 2010, p. 76).

Vale a pena explicar o que entendo com a definição de «dança contemporânea da técnica do movimento». Existem duas visões distintas que me interessa analisar aqui: uma, por exemplo, a de Vasco Wellenkamp, que define os seus trabalhos como algo que exalta a excelência da «dança contemporânea» (mas que de facto já não pode ser definida como

---

<sup>94</sup> O virtuosismo é apenas outra forma de ajudar a audiência a interessar-se pelo que se segue.

*contemporânea*); e outra que define a dança como um *movimento do pensar*. Esta última procura transformar o presente, Vasco Wellenkamp não parece interessado em transformar o presente e por isso não podemos propriamente chamá-lo de contemporâneo. Os bailarinos, que continuam a fazer incidir o seu desenvolvimento somente através de uma investigação contínua e exclusiva das suas técnicas virtuosistas, não encontram um espaço muito mais além das suas formas e do seu presente. Não existe nenhum discurso que possa permitir-lhes observar o que se passa à sua volta, e o bailarino fica, por vezes, prisioneiro das suas técnicas que mais cedo ou mais tarde se revelarão como um beco sem saída, curiosamente na procura de um infinito e às vezes, desesperante, «desejo de voar», através de um aperfeiçoamento contínuo das técnicas.

O facto de se continuar a trabalhar «sobre a melodia e viajar sobre a música», por exemplo, não garante aos coreógrafos contemporâneos, tal como Vasco Wellenkamp, a criação de objectos que possam ser definidos como contemporâneos. São aspectos que prefiro definir mais como tradicionais e não como contemporâneos. Não há nenhum olhar diferente da parte destes coreógrafos que lhe permita «deslumbrar o futuro», pois tudo se reduz a formas, melodias e emoções. Até podemos dizer que a dança contemporânea de Vasco Wellenkamp, por exemplo, é já uma excepção no meio das linguagens, porque já ninguém procura, no meio artístico contemporâneo, o que ele procura. Wellenkamp continua, justamente segundo o seu olhar, à procura de corpos *maquilhados*, como refere Elisa Vaccarino (2005): «Na história da dança, o corpo dançante foi sempre um corpo maquilhado, a pessoa que dança não pode ser um corpo bruto ou pelo menos pretende não o ser.» (p. 19).

Estes bailarinos permanecem vivos à procura de uma emoção através da música, da forma do movimento do corpo e da sua técnica. Todas as análises possíveis recaem sempre à volta da mesma questão. O próprio Vasco Wellenkamp, comentando a obra *Frontline*, realizada com a Companhia Nacional de Bailado, que dirigiu desde Janeiro de 2008, afirma:

[Quanto a Henri Oguike, teve em conta] a preocupação de confrontar os bailarinos com um olhar diferente da dança, com uma partitura difícil do ponto de

vista técnico e musical, de um coreógrafo abstracto (...). O dueto não tem outro objectivo que não o de trabalhar aquela melodia com um casal da companhia, com quem fui viajando sobre a música (Wellenkamp & Galhós, 2008, p. 48R)

Este «olhar diferente da dança», que Vasco Wellenkamp refere acima, não ultrapassa uma visão arquetípica acerca da *contemporaneidade* da dança contemporânea, porque Wellenkamp parece seguir mais um «gosto da época» do que uma visão actual que possa antecipar o futuro:

Mas o gosto da época não define necessariamente o actual: pode revelar-se passageiro, volátil, artificialmente construído. Pelo contrário, tomamos aqui *obra actual* no sentido de obra respondendo às exigências das transformações profundas do tempo. Estas «*transformações profundas*» referem-se ao *real*. (...) são exigências subterrâneas, invisíveis, e que o artista tem muitas vezes o poder de antecipar. Abre assim fracturas na realidade, de tal modo que a sua obra modifica o curso da história. (Gil, 2001, p. 208)

Neste sentido, Wellenkamp não consegue, através do «seu olhar diferente», criar fracturas na realidade que lhe permitam ser contemporâneo, assim como não consegue zonas de riscos ainda inclassificáveis, porque esta categoria é facilmente «definível», por isso não contemporânea; não parece conseguir fugir a uma definição:

«Escutar a própria época» é procurar zonas de turbulências, zonas de caos, onde os movimentos subtis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento — e devir, e criar. (Gil, 2001, p. 212)

Quando falamos em *contemporâneo* vale a pena comparar a citação do coreógrafo Vasco Wellenkamp com a de Giorgio Agambem (ver capítulo 2.1.). O coreógrafo pretende, através de um olhar diferente, encontrar a contemporaneidade que não pode ser encontrada só através de um «olhar diferente». Efectivamente buscar um olhar diferente pode até, de certa forma, inibir a manutenção de um olhar fixo sobre um tempo dado. Mais: não creio que a questão seja tanto a de um novo olhar sobre um mesmo fenómeno, mas antes um mesmo olhar sobre novas dimensões ou aspectos desse fenómeno; por outras palavras, não se trata de olhar diferentemente *a coisa*, mas olhar (do mesmo modo e com a fixidez de sempre) qualquer coisa nova. Se o não vivido é, como afirma Agambem, a vida do contemporâneo,

então não se impõe observar com olhar novo o visível, mas buscar nele o invisível, assumido aqui como *in-visível* (no visível).

A dança contemporânea, que Wellenkamp defende com extrema clareza (juntamente com outros e importantes coreógrafos mundialmente reconhecidos pelo seu trabalho, como Ohad-Naharin, Mauro Bigonzetti ou Nacho Duato), existe dentro de um contexto que não poderá vir a ser renovado do ponto de vista conceptual, porque os seus métodos de criação necessitam constantemente de uma técnica que só não se esgota enquanto mero exercício de virtuosismo. Não parece poder alcançar nenhuma *revolução metodológica* pois encontra prazer fundamentado no seu território virtuoso.

Não estou aqui a discutir a importância nem o valor de todo o trabalho desenvolvido por estes coreógrafos (e convém dizer aqui que eu próprio dancei um bailado do coreógrafo Vasco Wellenkamp), mas o conceito de «contemporaneidade» que estes coreógrafos pretendem ainda sustentar não pode ser tomado em consideração nesta tese depois da definição que o corpo justamente assume na «contemporaneidade». Como já amplamente referi acima, o contemporâneo «constrói um tempo-presente fora das cronologias das coisas e dos homens, situa-se, de certa maneira, fora do tempo.» (Agambem, 2008, p. 209).

Deste ponto de vista, coreógrafos como Vasco Wellenkamp, Ohad-Naharin ou Nacho Duato não podem ser definidos como contemporâneos. Nesta dança que pretende ser contemporânea, o corpo pensa principalmente na evolução da sua técnica (que obviamente continua a ter um elevadíssimo grau de dificuldade na sua aprendizagem e na sua execução), mas encontra dificuldade na sua renovação, sendo incapaz (e/ou talvez desinteressado) de poder reformular os seus conteúdos através de outras possibilidades. Este corpo narcísico parece estar fechado e obtuso sobre si e a sua técnica, convergindo sempre no seu virtuosismo. Aqui existem limites objectivos e reconhecíveis dentro da própria estrutura do corpo humano. Acredito que este tipo de limites esteja a ser questionado pelos criadores desta categoria de dança contemporânea, mas nesta dissertação não pretendo analisá-los porque o corpo da *escrita cénica contemporânea* reconhece e admite que o

corpo virtuoso não lhe pertence, mas, ao contrário da dança clássica, que não admite o corpo sensível (e se mantém vivo através do corpo virtuoso), o corpo sensível admite a dança clássica.

A decisão de fazer ballet não lhe autoriza a viver outras experiências, enquanto o corpo sensível admite músculos, formas, quedas, verticalidade e horizontalidade, palavras, piruetas e saltos, respirações e silêncios, desequilíbrios e palavras: em suma, sendo um corpo-pensamento admite outras possibilidades. Toma decisões físicas mas pensadas, físicas mas não *cartesianas*, físicas porque saem de um corpo que não separa o pensamento da decisão do corpo.

Apesar de tudo, admito poder existir uma ressonância na maneira de pensar e viver o corpo na própria formação do bailarino clássico, resultante talvez da curiosidade e da importância que os paradigmas da criação contemporânea suscitam, contaminando de uma forma abrangente todo o pensar da dança. O corpo do bailarino clássico já não procura também refugiar-se, nem viver preocupado exclusivamente com a procura exasperada da técnica (do ballet) e começa a desejar um corpo capaz de entender que o significado dos seus gestos não reside só na capacidade de conseguir «mostrar cinco piruetas» ou de «levantar a perna *en dehors* a 180º». Apesar disto, o espaço que separa estas duas visões acerca da dança existe e está fortemente delineado: a questão fundamental é que o corpo virtuoso não precisa de um corpo que seja «movimento de pensamentos» mas procura um corpo que é «movimento de músculos». E para que o bailarino possa começar a pensar o seu corpo como um «espaço de pensamento», deve renunciar ao seu corpo virtuoso. O bailarino continua à procura do espaço infinito como lugar de representação, procura um espaço infinito onde possa voar sem parar para pensar. «O gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito» (Gil, 2001, p.14). O bailarino precisa do espaço infinito para reinar, como dizia Mary Wigman (1986): «O espaço é o reino da actividade real do bailarino, pertence-lhe porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional, da dimensão dançada.» (p. 16). Paul Valéry dizia que os gestos do bailarino introduziam nele o infinito.



O *Terceiro Corpo*, pelo contrário, toma decisões diferentes porque não tem desejos *icarianos*: deseja pensar e reflectir a possibilidade de descobrir outros caminhos de criação de códigos e vocabulários. É um corpo que se vira para dentro, procurando um espaço interior, um corpo intersticial, um corpo inteiro, um corpo só, um corpo aberto às conexões: «Porque é que o espaço interior atrai a si todas as espécies de matérias? (...) Para formar um «corpo de pensamentos» ou CsO<sup>95</sup> de sensações, ou um plano de movimento?» (Gil, 2001, p. 76). Noutros termos, como afirma Deleuze, um corpo feito por intensidades:

Voilà donc ce qu'il faudrait faire: s'installer sur une strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, les lignes de fuite possible, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de fluxe, essayer segment des continuums d'intensités, avoir toujours un petite morceau de nouvelle terre.<sup>96</sup> (Deleuze & Guattari, 1996, p. 199)

A definição CsO de Gilles Deleuze inspira-se no *corpo sem órgãos* de Artaud (2003), no *Corpo senz'organi*:

Il corpo é il corpo / è solo / non ha bisogno d'organi / il corpo non è un organismo / gli organismi sono nemici del corpo / le cose che si fanno si producono semplicemente, senza il concorso di nessun organo / ogni organo è un parassita / riveste una funzione parassitaria / destinata a far vivere un essere che non dovrebbe trovarsi là. / Gli organi non sono fatti che per dare da mangiare agli esseri, allora questi sono stati condannati nel loro principio e che non hanno ragione alcuna di esistere. / La realtà non è ancora costruita perche i veri organi del corpo umano non sono stati ancora combinati e sistemati. Il teatro della crudeltà è stato creato per portate a termine quest'opera / e per iniziare con una nuova danza del corpo dell'uomo un ribaltamento di questo mondo di microbi che non è che un

---

<sup>95</sup> José Gil refere-se a CsO, tal como Deleuze & Guattari o entendem: «Não de modo algum uma noção, um conceito, ou melhor, uma prática, um conjunto de práticas. O Corpo sem Órgãos, não se chega lá, não se pode lá chegar, nunca paramos de lá chegar, é um limite. Diz-se: o que é o CsO — mas já se está em cima dele, arrastando-o como uma escória, tacteando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nómada da estepe. É sobre ele que dormimos, que estamos de vigília, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos o nosso poiso, que conhecemos as nossas felicidades íntimas e os nossos tropeços fabulosos, que penetramos e somos penetrados, que amamos.» (2007, p. 199)

<sup>96</sup> Eis, portanto, o que se deveria fazer: instalar-se sobre um estrado, experimentar as hipóteses que ele nos oferece, procurar aí um lugar favorável, movimentos eventuais de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, experimentá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxo, tentar segmentos de contínuos de intensidade, ter sempre um pequeno pedaço de terra nova.

niente coagulato. Il teatro della crudeltà vuol fare danzare le palpebre coppia a coppia con gomiti, rotule, femori, alluci e che lo si veda.<sup>97</sup> (pp. 78-79)

O *Terceiro Corpo* pretende tornar-se um espaço onde o corpo possa eventualmente vir a «não precisar mais dos seus órgãos», recusando tratar as suas especificidades através de cisões na sua anatomia. Trata-se de um *corpo teórico* que, no entanto, institui uma presença visível e lúcida, determinando matérias que são consequência das suas decisões conscientes, um corpo que, como dizia Bob Wilson, «está sempre pronto». Neste caso, afirmo que «está sempre pronto sem estar à espera de algo». Este precludir qualquer tipo de expectativa significa eliminar qualquer juízo acerca dos materiais que o intérprete procura constantemente, facilitando uma ocupação permanente das suas acções sem julgamentos prévios. Este processo de *não-julgamento* faculta ao intérprete um aproveitamento maior dos processos de criação dos materiais da *escrita cénica contemporânea*, uma vez que é constantemente convocado a procurar algo que reconhece como algo que é o que é, tal como o corpo de Artaud, onde «o corpo é o corpo».

O *corporema*, através do qual Cunha e Silva (1999) definiu «um novo quadro conceptual de relação do corpo com o saber» (p. 55), é um território importante para a constituição do *Terceiro Corpo*:

O corpo, em vez de ocupar uma posição tradicionalmente monocentral, desdobrar-se-ia em multacentralidades, sendo cada uma das novas posições ocupada por um *corporema*. O *corporema* seria um conjunto de signos que, emancipando-se do reservatório inesgotável de sentido que o corpo constitui, se autonomizaria, mantendo todavia relações de afinidade formal e conceptual (relações que decorrem da sua *condição fractal*) com o corpo-mãe. (Cunha e Silva, 1999, p. 55)

---

<sup>97</sup> O corpo é o corpo / está só / não precisa de órgãos / o corpo não é um organismo / os organismos são inimigos do corpo / as coisas que se fazem produzem-se simplesmente, sem o concurso de nenhum órgão / cada órgão é um parasita / reveste uma função parasitária / destinada a fazer viver um ser que não deveria lá estar. / Os órgãos não são feitos senão para dar de comer aos seres, enquanto que estes já foram condenados no seu princípio e não têm razão nenhuma de existir. A realidade não está constituída ainda porque os verdadeiros órgãos do corpo humano ainda não foram combinados e organizados. O teatro da crueldade foi criado para levar a cabo esta obra / e para começar com uma nova dança do corpo do homem, uma viragem completa deste mundo de micróbios que nada mais é do que um nada coagulado. O teatro da crueldade quer fazer dançar as pálpebras dois a dois, com cotovelos, rótulas, fémures, polegares e que tudo seja visível.

O *Terceiro Corpo*, tal como o *corporema*, reconhece as «afinidades morfológicas com o BWO («Body Without Organs» — corpo sem órgãos) de Deleuze e Guattari (1972); designação colhida no poeta dadaísta Antonin Artaud. O «BWO» é um lugar vazio, um lugar de identificações e não um lugar de identidades localizadas.» (Cunha e Silva, 1999, p. 55).

O *Terceiro Corpo* assume-se integralmente nesta categoria híbrida e pretende fazer do *híbrido* o seu *habitat* de construção de metodologias. Assenta numa disponibilidade cénica consciente da confusão, da fragmentação e da contínua recriação de códigos, pressupostos da *escrita cénica contemporânea*. O abatimento de fronteiras e uma capacidade de decisão específica, em relação às construções dramáticas necessárias, reformulam o percurso de formação do intérprete que, apesar das dúvidas acerca das suas configurações, tem uma certeza: o *Terceiro Corpo* assume a percepção como uma construção subjectiva, «a percepção é já uma construção subjectiva» (Cunha e Silva, 1999, p. 57) e procura construir, a partir de *diálogos sem respostas certas*, o próprio percurso dramático.

Desde modo, o *Terceiro Corpo*, ao contrário do «*corporema*» ou do «*corpo sem órgãos*», não se refere à dança, nem ao teatro especificamente, mas exige confrontar-se com a *escrita cénica contemporânea*. O *Terceiro Corpo*, ao aceitar os parâmetros híbridos e inclassificáveis que a *escrita cénica contemporânea* lhe proporciona (ou seja, a mobilidade das balizas desta escrita), cria as suas próprias possibilidades de formação: é precisamente quando o *Terceiro Corpo* compreende e aceita a mobilidade das balizas da *escrita cénica contemporânea* que se torna *apto*<sup>98</sup> a construir e erguer essa própria escrita. Tal posicionamento pretende renunciar ao hermetismo que ainda se vive em alguns estabelecimentos de ensino cujos métodos continuam a dar prevalência à fixação das balizas (previamente estabelecidas), e onde a *escrita cénica contemporânea* não pode ter lugar.

Este *Terceiro Corpo* «está sozinho» e é um só; pretende estabelecer-se através da criação de matérias não hierarquizados à partida, procurando determinar um corpo que vai ao encontro do «nada coagulado» de Artaud e

---

<sup>98</sup> Por «apto» entendo uma possível abordagem e compreensão do que a técnica possa ser na *escrita cénica contemporânea* — um possível instrumento para alcançar a emancipação do intérprete.

que, ao mesmo tempo, se constitui definitivamente como um lugar de convergência de experiências, de acções, de factos, abandonando o domínio da representação como meio de expressão e procurando esclarecer consequências do seu *estar sensível*. É um corpo que procura determinar, conscientemente, consequências. Afirma ainda José Gil (2001), acerca do Cs0 (*Corpo sem Órgãos*) de Gilles Deleuze:

Como insiste Deleuze, tudo, no Cs0 é uma questão de matéria. Construir o Cs0 consiste em determinar a matéria, a que convém o corpo que se quer edificar: um corpo de sensações picturais, um corpo de dor no masoquista, um corpo de afectos amorosos no amor cortês, um corpo de pensamento no filósofo, um corpo de saúde no doente, um corpo de movimento no bailarino. Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada. (p. 75)

O *Terceiro Corpo*, que se transforma em desejos de possibilidades, sem limitações das fronteiras das linguagens, procura um espaço de pensamento e uma abertura total.

A dança «tradicional» e os bailarinos virtuosos preocupam-se mais com os seus territórios e não mostram desejos de partilha. É uma espécie de entropia, algo surdo. O corpo virtuoso e romântico procura observar-se para mostrar-se. A técnica clássica desde sempre procurou evoluir para não ficar fechada em formatos repetitivos e sem futuro. Mas nem sempre consegue ser o suporte de uma transformação e de uma mudança de paradigmas. Ainda que, curiosa e poética, não deixa de ser eficaz a definição do inesquecível realizador italiano Federico Fellini, quando confrontado com bailarinas clássicas da Ópera de Moscovo:

Uma vez, em Moscovo, vi o *Lago dos Cisnes*. Fui ao palco para apertar a mão a todas as bailarinas, para lhes dizer em russo que era maravilhoso e que elas eram formidáveis. Tinham todas o ar de rapariguinhas um tanto sobre o forte, com um vestido de primeira comunhão, cortado pelos joelhos. A verdade é que, também dessa vez me aborreci um bocado... No bailado há uma coisa que me comove e que é, apesar de tudo, um dos seus símbolos: aquela perpétua tentativa, e sempre frustrada, de levantar voo. (Fellini, 2005, contracapa)

Para sistematizar e não desejando de forma nenhuma construir uma crítica estética, limito-me a observar duas posições acerca da dança e as suas perspectivas que ilustro na tabela que se segue. Pretende-se salientar algumas importantes diferenças paradigmáticas entre o *bailarino* e o

*intérprete contemporâneo*, que nos podem ajudar a compreender melhor o conceito de contemporaneidade na dança e a sua passagem para a *escrita cénica contemporânea*:

Tabela n.º 1 – Comparação entre paradigmas da *dança* e da *escrita cénica contemporânea*

Paradigma 1 (dança)	Paradigma 2 ( <i>escrita cénica contemporânea</i> )
*Bailarino	*Intérprete
*Corpo técnico	* <i>Terceiro Corpo</i>
*Procura Técnica	*Procura Movimento do pensamento ( <i>Corpo Pensante – Thinking Body</i> )
*A técnica tem regras fechadas e rigorosas	*A técnica está em permanente definição
*É necessário um corpo específico	*É necessário um corpo (talvez)
*Fechado no seu discurso – converge	*Aberto a outros discursos – diverge
*Existe uma imposição e uma hierarquização (coreógrafo no topo da pirâmide)	*Pode não existir imposição e/ou hierarquia (não há pirâmide)
*A coreografia é sistemática (assenta em modelos)	*A coreografia é encenação (ainda sem modelos estabelecidos)
*	*
A música existe como estrutura para a coreografia (música e dança são inseparáveis)	A música pode não existir (cria ambientes)
*Existe uma biografia que é independente da interpretação (não existe a questão da sobrevivência)	*Existe uma procura de identidade através do processo biográfico que cria a escrita cénica (questão da sobrevivência)
*Limitado (o corpo tem limites)	*Ilimitado (o corpo pensante não tem limites) (o movimento de pensar não tem limites)
*Utopia do infinito/inatingível	*Não tem utopia de infinito – tem

(desejo de voar)	consciência de finitude
*É presente, não se desloca	*Desloca-se no tempo
*Define-se numa estrutura política	*Baseado em sistemas filosóficos
<b><u>Não é contemporâneo</u></b>	<b><u>É contemporâneo</u></b>

Foi muito esclarecedor, no que diz respeito à dicotomia do quadro acima referido, assistir à criação de Clara Andermatt e Marco Martins, *Durações de um minuto* (Novembro 2010), no Teatro S. Luís.

Este espectáculo, pelo resultado obtido, não pode ser considerado teatro, dança, nem mesmo *escrita cénica contemporânea*. Por esta mesma razão, este projecto suscita questões importantes no que diz respeito tanto à formação do intérprete contemporâneo e à sua consequente estabilização metodológica, como às diferentes formas de direcção, métodos de trabalho e selecção dos próprios intérpretes. Clara Andermatt (coreógrafa) e Marco Martins (encenador) utilizam actores e bailarinos no sentido mais tradicional, sem conseguir romper (apesar da vontade em fazê-lo) a dicotomia clássica da função de cada um deles: ao observar o resultado final, não há contaminação dos géneros. Isso cria uma fragilidade no espectáculo, cuja intenção, suponho, seria criar um objecto contaminado pelas diferenças interpretativas dos intérpretes, provocando o esbatimento das suas fronteiras. Ao contrário disso, estabelece-se um objecto onde as categorias são ainda mais exaltadas nas suas diferenças e onde não se consegue criar realmente uma *escrita cénica* orgânica e homogênea. Os «géneros» acabam por exaltar as suas capacidades sem conseguir, no seu todo, um discurso coerente com o objecto em si, quase como se cada um quisesse potenciar os seus «virtuosismos» técnicos. A dificuldade reside na concepção e na direcção do próprio objecto e na capacidade de gerir cada intérprete, que provém de uma formação x ou y.

Assim, penso que neste projecto não se conseguiu realmente anular a questão das fronteiras entre os géneros que, conforme me pude documentar, era um dos pressupostos da criação. De onde surge o problema então? Do tipo de formação ou da metodologia que se institui no processo de

criação? Ou antes das qualidades que a formação do intérprete contemporâneo possibilita?

Como amplamente referi, um dos problemas da interdisciplinaridade contemporânea é a dificuldade em tornar-se objecto de metodologias estruturadas. A observação que retive do espectáculo acima referido obrigou-me imediatamente a reflectir: a partir de uma primeira observação do espectáculo e, depois, quando entrevistei a coreógrafa Clara Andermatt e as duas intérpretes (São Castro e Sofia Dias) que são entendidas formalmente como «intérpretes/bailarinas». Justamente, ao observar o comportamento destas duas «intérpretes/bailarinas», ambas com formação em dança, não foi difícil perceber como a primeira se situa no Paradigma 1 (da *dança*) e a segunda, a Sofia Dias, se inscreve claramente no Paradigma 2 (da *escrita cénica contemporânea*), do *Terceiro Corpo* – no que diz respeito à tabela acima apresentada.

Tornou-se muito evidente, ao longo de todo o espectáculo, a forma como as duas intérpretes disponibilizaram os seus «saberes»: São Castro coloca o seu corpo, quase sempre virtuoso, à disposição da dança, do movimento pelo movimento, recorrendo a uma forte técnica que se estrutura a partir do estudo da dança clássica e que parece viver quase sempre de acções miméticas e repetitivas, sobretudo a partir da observação de outras acções cénicas. São Castro domina o seu corpo através da sua técnica, revelando figuras no espaço que ainda querem determinar um corpo virtuoso: procura a «emoção» que o movimento lhe suscita e não parece construir códigos que permitam estabelecer uma comunicação que vá para além do virtuosismo que o próprio *corpo-máquina* lhe oferece. Sofia Dias, pelo contrário, tem uma visão dramatúrgica mais aguda, mais sensível à captação do sentido da cena e disponibiliza o seu corpo a partir do sentido que a própria cena requer. O corpo de Sofia Dias é tímido e forte ao mesmo tempo. Ela pode renunciar ao seu corpo enquanto São Castro não poderia nunca demitir-se dele. Sofia Dias não é sistemática, enquanto São Castro vive o espaço e o tempo através de uma marcante sistematização do seu movimento abstracto. São Castro precisa de explicar através do seu movimento, enquanto Sofia Dias não precisa de uma justificação para o seu

corpo se mover pouco ou menos do que seria possível. Não há um corpo constantemente virado na direcção da plateia no caso da Sofia Dias, enquanto São Castro parece interessada em mostrar as suas técnicas virtuosistas. Sofia Dias tem um corpo silencioso e parcial, enquanto São Castro necessita de produzir muito ruído, procura a forma como meio de sustentação e mostra-se na sua totalidade: não se esconde e deseja ir ter com o espectador. Sofia Dias revela-se na subtracção, num processo de síntese, enquanto São Castro necessita de multiplicar os seus exercícios.

Numa entrevista com Clara Andermatt (2011, Anexo 3), tive ocasião de perceber com mais clareza a perspectiva dela acerca das qualidades das duas intérpretes. A coreógrafa, apesar de começar afirmando que «as pessoas, antes de tudo e primeiro que tudo, são pessoas, independentemente da técnica que têm», confessa as dificuldades que encontrou com São Castro: «Fiquei muito surpresa com a dificuldade que a São teve na compreensão das coisas e numa abertura, por não encontrar outras formas de comunicação: estava à espera de uma abertura completamente diferente.» (2011, Anexo 3). Acrescenta ainda Clara Andermatt: «A São não conseguiu ter um processo de construção dramático da sua própria personagem. Mesmo que tentasse construir, não ia ao encontro daquilo que procurávamos. Teve que ser mesmo muito dirigida.» (2011, Anexo 3). No entanto, a coreógrafa assinala que ambas começaram por ter algumas dificuldades:

Houve uma dificuldade inicial em relação às duas intérpretes que vinham da dança e, apesar de tudo, um confronto difícil com outros tipos de linguagem, em relação às duas, mas houve uma que conseguiu desbloquear, que foi a Sofia. A Sofia realmente teve uma formação em que este tipo de trabalho de análise, tudo o que tu dizes (comentando a tabela acima apresentada), em relação à definição de intérprete e bailarino... de reflexão, de leitura, de compreensão, de um conhecimento de si próprio, a capacidade de passar cá para fora, uma experiência diferente... (2011, Anexo 3)

Clara Andermatt revela a sua posição favorável acerca da minha análise e confirma que os dados são realmente observáveis nas duas intérpretes:



Ambas assentam muito bem na tabela acima referida. Eu não sei se é realmente do seu perfil na educação e na formação na dança ou se isso depende das suas personalidades. É um facto que Sofia Dias revelou qualidades mais próximas à escrita cénica contemporânea, enquanto São Castro limitou-se a usar «a sua dança para a dança». (2011, Anexo 3)

Alerta ainda Clara Andermatt para o facto de que «temos uma formação ainda muito limitada e é verdade que o ensino do teatro e da dança são ainda muito limitados, sectarizados. Falta uma formação global.» Finalmente, a coreógrafa salienta o facto de que «a São não conseguia decidir. E mesmo o que decidia eram decisões que era obrigada a tomar, de que não necessitava; e quando as tomava, não vinham dela própria.» Ao contrário, «a Sofia conseguiu decidir e construir percursos dramáticos.» (2011, Anexo 3).

Num entrevista com ambas as intérpretes, Sofia Dias e São Castro (2011, Anexo 3), é ainda mais perceptível a distância que existe na posição que ambas têm acerca do *corpo* e das suas consequências dramáticas no que diz respeito, sobretudo, à apropriação dos materiais cénicos, à forma de pensá-los e procurá-los.

Sofia Dias menciona sobretudo conceitos diferentes para a dança e a sua interpretação; afirma, por exemplo, a importância do aproveitamento do virtuosismo, diferenciando-se da São Castro na forma de se apropriar dele:

O virtuosismo está em saber não o usar. Virtuosismo enquanto constante uso da técnica, ou abuso dele, o ter que recorrer sempre a ele. Até podíamos ter feito (eu e a São), as mesmas técnicas, até podemos ter o mesmo tipo de virtuosismo, mas a questão está na utilização que se faz dele. Eu não sou contra o virtuosismo, acho fantástico, desde que tu saibas é desprender-te dele, quando é preciso. (2011, Anexo 3)

Comentando o processo de criação, Sofia Dias refere um episódio muito sintomático. Lembrando o facto de serem consideradas *bailarinas* (ela e a São Castro), teve a necessidade de esclarecer um conceito: pediu para ser considerada *intérprete* e não *bailarina*: «Nós éramos vistas como bailarinas e eu tive que esclarecer este conceito. Isso perturbou-me desde o

início do processo. (...) Eu sou intérprete, não sou bailarina, essa é a minha questão.» (2011, Anexo 3). Há quem considere esta diferença entre o *bailarino* e o *intérprete* uma inutilidade conceptual e formal e quem assuma que ser *bailarino* é a mesma coisa que ser *intérprete*. «Isto é um equívoco que tem que ser desconstruído logo» (2011, Anexo 3), afirma Sofia Dias acerca do facto de continuar a ser chamada de *bailarina*.

São Castro confirma a dificuldade que teve ao longo do processo: «Foi um processo muito complicado para mim, a Clara convidou-me a mim mas não queria a São que conheciam, queria que a São tentasse ir para um caminho que nunca foi» (2011, Anexo 3). Isso provoca logo no processo de criação uma instabilidade e convoca logo as divergências entre o que é pedido e o que se tem para oferecer: «Só me podia pedir como bailarina». A intérprete estabelece, à partida, o seu próprio limite, reduzindo as suas possibilidades: *fecha-se no seu discurso*. Para a São, a dança é «movimento, mas o movimento vem de uma “expressão”. «Eu gosto que o movimento tenha um sentimento.» (2011, Anexo 3), tal como Vasco Wellenkamp refere acima. São Castro confirma o seu gosto pela dança, através de um corpo que se baseia no seu estado de espírito, sem compreender que isso não é suficiente para estruturar a dramaturgia de uma criação:

Para mim faz sentido um estado de espírito que leva ao movimento. Eu gosto do movimento, o meu desafio é o movimento, quero encontrar coisas no corpo, mexer o físico. Sempre quis encontrar formas de trabalhar o corpo de maneira diferente. Mas a resposta para mim está sempre no corpo, na expressão. (2011, Anexo 3)

Sobre o trabalho em causa, São Castro afirma: «Não estava à vontade no processo, eu tentei ir ao encontro da Clara mas senti que a Clara estava muito mais entusiasmada e atraída com o movimento dos actores». Este factor é revelador de uma *sobreconsciência* dos seus códigos de bailarina que a indisponibilizam para outras linguagens: «Sim, eu sou codificada, e quase parecia que tinha que pedir perdão porque estava codificada à dança». (2011, Anexo 3).

Que diferença existe entre ser *bailarina* e ser *intérprete*? Ser *bailarina* não significa também ser *intérprete*? É evidente que esta questão

remete para discussões que necessitam de um tratamento mais detalhado que, nesta dissertação, se prendem sobretudo com definições específicas das linguagens artísticas que da nossa contemporaneidade. Como já referi amplamente, a *dança* é parte constituinte de um mundo polissémico e multifacetado, necessitando de interpretar esses múltiplos signos e códigos, para se libertar deles e ser mundo. Assim, torna-se mais simples para o bailarino ficar fechado nas suas manobras virtuosistas, em vez de se confrontar com esse mundo que necessita de corpos polissémicos, onde *pensar e dançar* estão no mesmo plano:

Perdendo l'aderenza alle cose del mondo, nella danza ogni gesto diventa polisemico, ed è proprio in questa polisemia che il corpo può riciclare simboli, può confonderli o addirittura abolirli. Libertandosi nella pura gestualità non intenzionata, il corpo del danzatore descrive un mondo che è al di là di tutti i codici e di tutte le relative iscrizioni, perché nella danza l'unico segno visibile è quello in cui il corpo iscrive se stesso tra terra e cielo.<sup>99</sup> (Galimberti, 2010, pp. 159-160)

O bailarino contemporâneo, portanto, descobre que existem caminhos diferentes para poder alcançar outras significações. O corpo narcisista e tecnicamente perfeito do bailarino clássico, apaixonado pela sua técnica, pelo seu virtuosismo e força, abre portas à possibilidade de encontrar um *corpo com dúvidas*, um corpo mais fragilizado, que age à procura de outras convenções renovadas e possíveis que lhe permitam dialogar conscientemente com os universos das outras realidades contemporâneas. A renovação, tanto ao nível da criação artística, bem como pedagógica, acontece quando o bailarino deixa de pensar no seu corpo como um mecanismo onde o virtuosismo e a técnica são os únicos meios de comunicar. O bailarino começa a pensar sobre o seu corpo de uma forma menos esquemática e mais acessível, como um *corpo do possível*. Começamos por isso a falar de dança, não tanto como uma actividade, mas como «uno stato particolare di sensibilità del corpo, di una relazione al sensibile che é

---

<sup>99</sup> Perdendo a aderência às coisas do mundo, na dança cada gesto torna-se polissémico, e é justamente nesta polissemia que o corpo pode reciclar símbolos, pode confundi-los ou mesmo aboli-los. Libertando-se na pura gestualidade não intencionada, o corpo do bailarino descreve o mundo que está para lá de todos os códigos e de todas as inscrições relativas, porque na dança o único signo visível é aquele no qual o corpo se inscreve a si próprio entre o céu e a terra.

movimento in rapporto alla percezione interiore e del mondo.»<sup>100</sup>  
(Pontremoli, 2005, p. 266).

O coreógrafo João Fiadeiro (1999), comentando o *corpo do possível*, numa entrevista realizada na publicação DOC.LAB, da Re.AL, explica a importância da abertura da dança às outras artes:

Eu acho que a referência da dança, antes de a dança ser aquilo que nós hoje conhecemos, e sobre a qual estamos a falar, essa dança anterior que utilizou a música como ornamento, ou que utilizou o cenário como uma extensão numa tentativa de explicação ou de *underline*, toda essa dança que utilizou todas as artes de suporte ao corpo virtuoso, não é uma referência, a meu ver, embora exista e faça sentido (...). A grande força do corpo na dança contemporânea, a meu ver, foi ter-se equiparado às outras artes, e nós próprios apercebemo-nos do potencial deste corpo do possível, um corpo em que tudo pode acontecer, exactamente porque nele reside a possibilidade do fazer, do ouvir, do pensar, do cheirar, do estar no espaço tridimensional, do estar no espaço em tempo real com quem te vê. Este território que a dança de facto promove e permite é que é, a meu ver, o grande *achievement*. (p. 81)

É um corpo que permite rever os sentidos dramatúrgicos das criações, que reformula as estruturas dos coreógrafos contemporâneos e que cria a ruptura na criação contemporânea:

É evidente que tudo isto tem a ver com o pressuposto de que o corpo, para além da sua presença física, está sujeito às várias ideias que sobre esse corpo se possam ter, e sobre as várias utilizações que do mesmo se possam fazer. No caso destas artes, o corpo passou a ter o mesmo peso que as ideias. Foi uma grande descoberta desta década. (Ribeiro, 1994, p. 14)

Abre-se o caminho à possibilidade de estruturar uma criação a partir dos seus significados e não construir estes significados a partir das suas possíveis formas, entendidas na dança dos bailarinos clássicos como formas circunscritas às suas técnicas. Neste sentido, no final do século XX, o ballet e a sua técnica estão perante um criador genial, William Forshyte, que renova profundamente a utilização da técnica clássica do *ballet* romântico, passando a fazer parte de uma tradição histórica de coreógrafos que foram significativos para as mudanças e as transformações desta linguagem.

---

<sup>100</sup> Um estado particular de sensibilidades do corpo, de uma sua relação ao sensível que é movimento em relação à percepção interior e do mundo.

Com a aparição do coreógrafo americano, que talvez não por acaso «é um leitor permanente de Foucault, Derrida e Lyotard» (Ribeiro, 1994, p. 50), institui-se uma nova arquitectura na técnica clássica, estabelecendo-se um importante paradigma de renovação no que diz respeito às linguagens dos corpos *atlético-baléticos*. William Forsythe marca uma viragem decisiva na utilização da técnica clássica, usando-a até ao seu extremo e exaltando assim o corpo virtuoso com todas as suas dinâmicas possíveis, levando o espectador a uma sensação quase de vertigem: «A elasticidade das figuras, a aceleração e desaceleração a que submete os movimentos dos seus bailarinos contribuem para uma situação de vertigem que as suas obras pretendem provocar.» (Ribeiro, 1994, pp. 51-52). É um facto que William Forsythe renova as formas coreográficas até então existentes, mas, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, parece esgotar as possibilidades do *corpo virtuoso*, decretando, no final dos anos 90, o limite máximo das suas potencialidades. O coreógrafo estabelece, através da procura exasperada dos limites que o corpo alcança, «desconstruindo a dança clássica e diferenciando os elementos que fazem parte do ballet» (Ribeiro, 1994, p. 51), um ponto de chegada importante do *corpo virtuoso*, quase esgotando todas as suas possibilidades:

Forsythe utiliza princípios de composição herdados quer do teórico do movimento Rudolf von Laban, quer do arquitecto desconstrutivista Daniel Libeskind, sendo estes princípios de projecção arquitectónica aqueles que validam a origem do movimento não num ponto, ou num centro, mas numa linha e num plano, e que concebem a formação do espaço como se este fosse preenchido por caminhos humanos invisíveis que traçam formas no espaço, uma espécie de formas-traços (...) a delinear vocabulários de diversos géneros de dança, deslocados das suas sintaxes originais e sempre interrompidos, criando deste modo, lapsos de movimento, embates de frases, onde todo o processo de actuação vive de imponderabilidades narrativas. A única permanência é a da velocidade dos corpos, da sua descartilagem em movimento, com projecções da bacia, joelhos *en-dedans*, vibração dos membros e movimentos giratórios que tomam a forma de cilindros ascensionais. (Ribeiro, 1994, p. 68).

Por esta razão, os corpos dos bailarinos de William Forsythe ganham uma dimensão importante na *desconstrução* dos corpos ligados ao *ballet*, incidindo ainda mais no aspecto virtuoso do corpo do bailarino. Podemos afirmar que as coreografias de William Forsythe são verdadeiros actos «extremos» de virtuosismo clássico que, de alguma maneira, corroem a

dança clássica até ao extremo, tanto técnica como esteticamente. Forshyte alcança uma aparente «espécie de limite» onde o corpo é levado, através da sua técnica, a um extremo.

O corpo do bailarino poderá agora ir ainda mais longe do que isso, porque qualquer técnica pressupõe sempre uma evolução: o *corpo atlético* poderá aperfeiçoar sempre e cada vez mais as suas potencialidades físicas, mas não é por isso que conseguirá abrir as suas fronteiras. Nunca poderemos definir com exactidão a chegada ao verdadeiro limite no que diz respeito às técnicas do *ballet*: existirá sempre a possibilidade de os bailarinos clássicos evoluírem indefinidamente nas suas técnicas mas, no entanto, estarão sempre circunscritos às suas qualidades virtuosísticas, com corpos «Hi-Fi, corpos de alta fidelidade na produção de movimento» (Ribeiro, 1994, p. 54). A dimensão da dança clássica como linguagem permanece fechada em si mesma.

Se com as suas criações, o coreógrafo William Forshyte imprime uma profunda renovação na maneira como utiliza o corpo no *ballet*, Pina Bausch, como já referi acima, marca fortemente a aproximação do corpo do bailarino e do actor, tornando-se um eixo incontornável na antecipação das escritas cénicas do final do século XX. A coreógrafa alemã deixa de lado a preocupação do virtuosismo (ao contrário de William Forshyte que faz do virtuosismo o seu motor de construção) e estabelece verdadeiramente um *teatro-dançado* (termo este, suficientemente discutido mas já ultrapassado com a afirmação da *escrita cénica contemporânea*): «Tem-se insistido demasiado no seu carácter bastardo. Não se trataria nem de teatro nem de dança. Todavia deve dizer-se o contrário: a arte de Pina Bausch faz correr um fio que serpenteia entre todos os géneros de espectáculo» (Gil, 2001, p. 214). Pina Bausch inverte a construção da dança, questionando os próprios bailarinos: cada criação é realizada a partir de uma série imensa e infinita de questões que a coreógrafa faz aos próprios intérpretes da companhia (todas as perguntas são obviamente preparadas e estudadas em termos dramáticos), obrigando-os a (re)pensar os seus gestos, as suas acções e o seu estar em cena:

La realtà é molto più vasta di quanto siamo in grado di comprendere. Talvolta possiamo quanto chiarire qualcosa soltanto confrontandoci con ciò che non sappiamo. E talvolta le domande che ci poniamo ci conducono a esperienze che sono molto più che antiche, che non appartengono alla nostra cultura e al di qui ed ora. È come se tornasse in noi una conoscenza che da sempre ci appartiene, ma della quale non siamo più consapevoli e contemporanei. Ci fa ricordare qualcosa che è comune a tutti noi. Questo ci dà forza e speranza. Le domande non cessano mai e nemmeno la ricerca. C'è in essa qualcosa d'infinito. Se guardo al nostro lavoro, ho la sensazione di avere appena cominciato.<sup>101</sup> (Bausch, 2008, p. 208)

Estas questões fortalecem a dúvida, abrem caminhos «infinitos» e transformam o corpo. Pina Bausch consegue transformar o corpo hirto e perfeito do bailarino clássico num corpo frágil e denso de significados:

O grande escândalo de Pina Bausch foi o de ter questionado a ideologia do *ballet* romântico e o seu corpo dócil. Porque foi a partir deste questionamento que se instalou na dança a noção de «corpo próprio» como o corpo histórico, social, somatizado e treinado de um determinado modo. Nada em Pina Bausch é contra a dança, e em cada peça cada bailarino transporta a singularidade do seu «corpo próprio» para ajudar a escrever as diversas cenas coreográficas. (Ribeiro, 1994, p. 40)

As primeiras aparições do Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch em Lisboa (lembro-me de uma extraordinária versão da *Sagração da Primavera* na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1993, ou do *Café Müller*) foram, na altura, acontecimentos que marcaram profundamente toda a criação contemporânea portuguesa, e não só:

Em *Café Müller* é vê-la numa das peças com que ela causou surpresa, uma das suas peças que inovaram, que introduziram novas formas de trabalhar, de misturar teatro e dança. É uma peça de exceção, muito embora pertença a um período em que todas as suas peças são de exceção. (Mendo & Rato, 2008, p. 9R)

O corpo do bailarino perde o seu «estado formatado» e abre a porta à fragilidade e à falência. O coreógrafo Francisco Camacho descreve assim a

---

<sup>101</sup> A realidade é muito mais vasta do que somos capazes de compreender. A cada momento podemos esclarecer uma coisa somente confrontando-nos com aquilo que não conhecemos. E, de cada vez, as perguntas, com as quais nos confrontamos, levam-nos a experiências que são ancestrais, que não pertencem à nossa cultura e ao aqui e agora. É como se voltasse até nós um conhecimento que, desde sempre, nos pertence, mas que já não é mais presente e do qual já não estamos mais conscientes. Faz-nos lembrar algo que é comum a todos nós. Isto dá-nos força e esperança. As perguntas nunca mais acabam e a procura também não. Há qualquer coisa de infinito na procura. Se olho para o nosso trabalho, tenho a sensação que acabei de começar.

transformação do bailarino clássico de Pina Bausch, numa entrevista ao jornal *Público*:

Nesse sentido, pode-se pensar na postura hierática dos corpos “bauschianos”, formados pelo ballet clássico, “corpos esguios, altos, direitos, que pisam bem o chão, com qualquer coisa na parte superior do tronco”: nos anos 90, há todo um desenvolvimento na dança que já não recorre a isso, que vai buscar um corpo em falência, frágil, que duvida... (Rato & Camacho, 2007, p. 34R)

Pina Bausch cria uma linguagem que rompe a fronteira entre dança e teatro, delegando ao bailarino/intérprete responsabilidades diferentes, quebrando as *routines* e as convenções tradicionais e estereotipadas, colocando a palavra no mesmo nível hierárquico do movimento e retirando vaidade ao papel do bailarino, ajudando-o a utilizar as suas técnicas com outros intuitos:

Danzare deve avere un fondamento diverso dalla pura técnica e dalla *routine*. La técnica é importante ma é solo un presupposto. Certe cose si possono dire con le parole, altre con i movimenti. Ma ci sono anche dei momenti che si resta senza parole, completamente perduti e disorientati, non si sa più che fare. A questo punto comincia la danza, e per motivi del tutto differenti dalla vanità. Non per dimostrare che i danzatori sanno fare qualcosa che uno spettatore non sa fare. Si deve trovare un linguaggio – con parole, immagini, movimenti, atmosfere – che faccia intuire qualcosa che esiste in noi da sempre.<sup>102</sup> (Bausch, 2008, p. 92)

Mas não se trata somente de uma questão de um corpo com dúvidas: o corpo do bailarino contemporâneo constrói uma espécie de inversão da evolução, tentando uma reaproximação ao quadrúpede, um *quadrúpede sapiens*. Vive com uma espécie de nostalgia do animal, parecendo quase querer voltar a ele. Mas é um animal do século XXI, mais informado acerca do mundo e com uma «consciência diferente da consciência reflexiva» (Gil, 2001, p. 133). Este corpo parece fazer a vontade à gravidade. O intérprete contemporâneo observa que a dança clássica se esgota e entende com clareza que o *ballet* é uma missão impossível: o corpo não consegue voar.

---

<sup>102</sup> Dançar deve ter um fundamento diferente da pura técnica e da *routine*. A técnica é importante, mas é só um pressuposto. Algumas coisas podem dizer-se com as palavras, outras com os movimentos. Mas existem também momentos em que ficamos sem palavras, completamente perdidos e desorientados, não sabemos mais o que temos de fazer. Neste momento começa a dança, e por motivos completamente diferentes da vaidade. Não para demonstrar que os bailarinos sabem fazer algo que um espectador não sabe fazer. Deve-se encontrar uma linguagem – com palavras, imagens, movimentos, atmosferas – que faça intuir qualquer coisa que existe em nós desde sempre.



O exemplo de William Forsythe é para mim esclarecedor de como a técnica da dança clássica levada ao seu extremo não conseguiu, até hoje, ir mais longe: no que diz respeito aos seus paradigmas clássicos, há um desenvolvimento hiperbólico que reverte as próprias condições de constituição e para lá do qual nada é mais possível.

O intérprete contemporâneo descobre um *corpo real*, nas palavras de José Gil (2001):

As imagens dos movimentos das pernas não são apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real; os seus movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, etc. Não é portanto um corpo imaginário que se mexe assim, mas um corpo «real» (embora não actual). (p. 133)

É facilmente perceptível a razão pela qual a dança clássica foi sempre ensinada através do espelho (que gera uma aparência — basta pensar a história do mito de Narciso, exemplo paradigmático para os bailarinos) que, de alguma forma, criou uma *ilusão da consciência*. Os bailarinos clássicos passam 90% do tempo da aula a observar-se. O movimento mecânico foi sempre hierarquicamente posto à frente da consciência e o mais importante foi, desde sempre, vencer o peso através dos mecanismos físicos dos corpos. Até o próprio *plié* (figura do bailado clássico que flexiona os joelhos em direcção ao chão) foi construído para preparar o salto, para saltar (e vencer o peso, mais uma vez) com mais força.

É evidente que na dança clássica é preciso ter determinadas características físicas, sem as quais não é possível dançar o repertório clássico do *ballet*. Na dança clássica há uma selecção natural porque poucas pessoas nascem capazes de ter, por exemplo, um *cou-de-pied*, a rotação *en-dehors* das ancas ou uma extra-flexibilidade da coluna vertebral (por causa da posição mítica do *ballet*, o *arabesque*).

O que era, no entanto, um entrave técnico e físico, absolutamente irremediável para a formação clássica, torna-se um lugar de construção de outras linguagens. Uma limitação física e natural de quem tentou estudar a dança (em qualquer escola de dança do mundo, o *ballet* é uma disciplina básica), tornou-se um motivo para muitos coreógrafos contemporâneos, que,

descobrimo um corpo incapaz de dançar *ballet*, encontraram novas pistas de criação e repensaram a dança de uma forma diferente. Estes corpos, incapazes de atingir a capacidade técnica de dançar «verdadeiramente» o repertório clássico, reflectiram outros caminhos possíveis. Graças à vontade de descobrir outros conhecimentos e novas linguagens, e em virtude de uma curiosidade por outras áreas, acabaram por reformular códigos e convenções da dança. Parece claro que o bailarino clássico, forte, preocupado e seguro das suas técnicas «voadoras», nunca necessitou destas reflexões, enquanto o bailarino, limitado pelo seu corpo «frágil e duvidoso», necessita de encontrar a possibilidade «de pôr o seu corpo a dançar».

Observar corpos como o de Francisco Camacho, Tiago Guedes ou de Raimund Hoghe (cada um deles com pressupostos de criação diferentes), é suficiente para perceber como é que nem toda a gente pode alcançar determinadas técnicas. Com isto não quero dizer que isso fosse o objectivo deles. Cada um fez as suas escolhas artísticas, seguindo os seus objectivos, procurando o que lhes foi possível. O coreógrafo e antigo dramaturgo de Pina Bausch, Raimund Hoghe (2011), escreve a tal propósito:

Pier Paolo Pasolini escreveu sobre lançar o corpo na luta. As suas palavras inspiraram-me para subir ao palco. As minhas outras fontes de inspiração formam a realidade à minha volta, o tempo em que vivo, as minhas memórias da história, as pessoas, as imagens, os sentimentos, e o poder e a beleza da música, além do confronto com o meu próprio corpo que, no meu caso, não corresponde aos ideais convencionais de beleza. É importante ver corpos em cena que não correspondem à norma – não só por causas históricas, mas também por causa dos desenvolvimentos actuais que estão a conduzir os seres humanos para um estatuto de objectos de design. Quanto ao sucesso: o importante é podermos trabalhar e seguir o nosso caminho - com ou sem sucesso. O que faço é, simplesmente, o que tenho que fazer. (folha de sala, s.p.)

É também, por isso, que estes bailarinos deixam de se submeter aos coreógrafos e começam a ser parte integrante das criações; precisam de se reinventar e de recriar novas possíveis danças, para poder justificar os seus esforços. Dançar o repertório clássico é repetir e imitar algo que já foi estabelecido (o que é também extraordinariamente difícil), enquanto o intérprete contemporâneo necessita da improvisação como lugar de construção e, sobretudo, como uma libertação de sentidos não pré-estabelecidos.

O intérprete contemporâneo deixa de ser o instrumento do seu «patrão-coreógrafo» e, através deste «corpo sensível e pensante», passa a ser sujeito criador. Assume-se como intérprete, cancelando as fronteiras, outrora interditas, da «personagem» e da «pessoa». O corpo dançante torna-se um corpo que constrói a cena através de metáforas, analogias e alusões.

A dança clássica desde sempre se centrou num corpo vertical, perfeito e narcisista, controlador das emoções, estruturando-se na abstracção do movimento e das suas possíveis configurações, desafiando as leis da gravidade, procurando quase sempre as «belas aparências». O teatro, (sobretudo o teatro ocidental) por sua vez, viveu da palavra, construindo as suas dicotomias nos seus textos. Elisa Vaccarino (2005) assume esta convergência como um lugar onde as linguagens do teatro contemporâneo se reproduzem e podem ser observadas:

Nenhuma forma de corpo teatralizado poderia enfrentar esta urgência de polimorfismo, de polissemia, de enraizamento na solidez, na materialidade, no núcleo vivo da vida que todos conhecemos e de que nos apercebemos em muitos espectáculos de teatro contemporâneo. (p. 17)

Pina Bausch parece estar, assim, menos interessada no modo como as pessoas se mexem do que no que as faz mexer. Creio que reside aqui o grande questionamento que a coreógrafa faz no interior da própria dança. Pina Bausch ainda alimenta o *sentido do movimento* e mantém viva a ideia de *dança dançada*, mas funde completamente a forma do movimento e os conteúdos do corpo. Aqui, em Pina Bausch, o corpo deixa de se mover sem uma razão puramente abstracta.

Outra figura importante da transformação da dança contemporânea dos anos 80 é Anne Teresa de Keersmaeker. A coreógrafa belga construiu uma linguagem minuciosa e atenta ao mais pequeno detalhe, que marca uma mudança e aproxima a dança do teatro, assumindo-se de uma forma muito clara. Keersmaeker continua também a dar peso aos corpos dos seus bailarinos, aproximando-os do chão, assinalando os seus desequilíbrios. A coreógrafa torna-se também conhecida pela utilização de sapatos de saltos altos (*Roots*) com os quais consegue obrigar os bailarinos a modificar o centro de gravidade. Isso ajuda à descoberta de outras maneiras de

impulsionar o corpo e o movimento que dele provém. António Pinto Ribeiro lembra a propósito do espectáculo *Rosas danst Rosas*, uma criação de 1983: «Keersmaeker, com os seus movimentos secos e vertiginosos e os seus desequilíbrios controlados minuciosamente, tornava a dança definitivamente humana e sujeita a um estado de permanente instabilidade» (Ribeiro, 1994, p. 93). Além desta «permanente instabilidade», Keersmaeker acrescenta às suas coreografias uma profunda exaltação da gestualidade que aproxima progressivamente a dança contemporânea do teatro, porque toda esta gestualidade que a coreógrafa belga utiliza vai ao encontro de gestos habitualmente usados no teatro. O gesto metafórico dos grandes *ballets*, toda a mímica gestual, a pantomima, dão lugar, nas coreografias de Anne Teresa Keersmaeker, a uma forte carga dramática que mais facilmente se enquadra na gestualidade teatral do que propriamente na dança. O gesto de Anne Teresa é uma transição que inaugura um sentido comunicacional (dramático) que quebra a gestualidade tradicional e formatada da dança clássica. O gesto teatral é um gesto representado, tendo uma carga dramática que permite, a qualquer espectador, ao vê-lo, não dizer *isto é uma imagem daquilo e no entanto não é aquilo*, mas dizer antes *isto é aquilo*, fazendo síntese da imagem.

Recuando ainda na história da dança, a referência a Merce Cunningham é inevitável: o coreógrafo, que foi justamente definido como «pioneiro», tornou-se um pólo decisivo no desenvolvimento da dança contemporânea actual. Com as suas coreografias abstractas, sem ligações simbólicas, o coreógrafo cria um estilo de dança experimental e vanguardista que marca profundamente a evolução do *ballet* moderno. Os três traços fundamentais da obra de Merce Cunningham são o descentramento do espaço cénico, a recusa das formas expressivas e a introdução do acaso nas construções coreográficas. Tornar possível o movimento em si, sem referências exteriores, foi o conceito mais importante na obra do coreógrafo americano que já anuncia uma ruptura com os cânones tradicionais da dança. Merce Cunningham consegue ampliar o movimento do corpo, juntando através de uma utilização inédita das costas, o movimento da parte inferior do corpo dos bailarinos com o da parte

superior, conseguindo assim valorizar «a especificidade das direcções e dos sentidos dos movimentos realizados por cada bailarino e a sua livre mobilidade» (Fazenda, 2007, p. 87). Assim, o bailarino torna-se livre para avançar, recuar e mudar imprevisivelmente no espaço, o que tornou o coreógrafo americano amplamente reconhecido pela sua utilização do espaço e do tempo.

Referência imprescindível e *ícone* da dança do princípio do século XX, Vaslav Nijinsky dispensa qualquer tipo de apresentação: o bailarino russo, já definido como «Deus da dança», foi um verdadeiro revolucionário. Inesquecíveis foram as obras que criou para a companhia dos *Ballets Russes*: *Jeux*, *Le Sacre du Printemps* e *L'Après-midi d'un Faune* (que chocou toda a cidade onde foi apresentado, pelo seu conteúdo erótico). As obras de Nijinsky quebram as regras da dança do início do século XX, as suas ideias revolucionaram os conceitos desta dança que, naquela altura, era ainda dificilmente posta em causa. Basta pensar no seus diários, onde chegou a escrever como é que a dança poderia ir para além das regras:

Eliminarei os movimentos sinuosos, indecisos, os gestos mais definidos, os percursos inúteis. Quero apenas o ritmo e os passos absolutamente indispensáveis. Enriquecerei o meu vocabulário, como fazem os poetas. A *imobilidade*? Serei o primeiro a utilizá-la de uma forma consciente. A estática é o equilíbrio das forças. A imobilidade pode acentuar o sentido da acção, do mesmo modo que o silêncio pode ser mais eficaz que as palavras. A dança, como as demais artes, é expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir para além das regras recebidas, e extensível até ao infinito. (apud Sasportes, 1983, pp. 51-52)

Naquela altura, estas afirmações foram consideradas demasiado ousadas e fora do seu tempo. É preciso pensar como é que esta revolução nasce a partir de alguém formado no mundo do bailado, como lembra José Sasportes (1983): «Esta nova apropriação do corpo não partia de uma bailarina da escola livre, mas de um artista formado no mundo do Bailado, capaz de dar a devida intensidade à ruptura de cânones que se operava no *Fauno*.» (p. 51). Nijinsky consegue assim criar, lembrando mais uma vez Giorgio Agambem, «aquela relação com o tempo que adere a ele através de um desfasamento e um anacronismo», descobrindo esse modo de ser contemporâneo que o filósofo italiano refere.

Estamos a falar de uma época de grande efervescência artística, no final do século XIX, em que, para além de Nijinsky, havia artistas como Stéphane Mallarmé, Jean Cocteau, Serghei Diaghileff e Claude Debussy. Vale a pena lembrar o escritor André Suarès, que em 1912 escreveu que «o mundo do Bailado é um espaço de alegria sem consciência. Ou, como diria mais tarde, o Bailado quis ser pensante, mas não é.» (apud Sasportes, 1983, p. 94). Suarès parece ter definido, desde então, limites ao *ballet* clássico e toma uma posição de questionamento quando escreve que a «dança é promessa de arte, mas não é arte verdadeira. A dança formal deve desaparecer. A dança pela dança não faz sentido. O destino da dança é o de servir a música.» (apud Sasportes, 1983, p. 96).

Mas se no princípio do século XX era possível ainda, apesar das várias correntes revolucionárias, definir um objecto como «dança», hoje isso já não acontece. Pelo contrário, existe uma profunda divergência dentro da própria dança que levanta a questão que anunciei anteriormente: a incapacidade de definir alguns objectos como «dança». Esta questão carece de uma solução, que, numa perspectiva futura, irá provavelmente desaparecer. Os formatos dos objectos que circulam estão cada vez mais próximos uns dos outros. A figura do coreógrafo, do encenador, do director ou do director cénico estão a confluir todas no mesmo lugar. Não sei se podemos continuar a classificar Jérôme Bel, Vera Mantero e/ou Pina Bausch simplesmente como coreógrafos, assim como não sei se poderemos continuar a chamar encenador a Bob Wilson ou a Pippo Delbono com todos os seus extraordinários «sentidos coreográficos». Bob Wilson dizia-me frequentemente nos ensaios como se deixou influenciar pelo movimento da dança vanguardista americana, acima de tudo por George Balanchine e Merce Cunningham; dizia-me ele, que a maneira como os dois coreógrafos utilizavam o espaço e o tempo «abria-lhe o imaginário». Isso reflectiu-se, por exemplo, na forma muito específica como Bob Wilson utiliza o tempo, primando a lentidão como meio de criação:

La danse figure sinon à la seule origine de la lenteur wilsonienne, du moins dans son entour immédiat, peut-être aussi à son horizon e sans nul doute en filigrane de travail que le metteur en scène ne cesse d'effectuer sur le mouvement – un mouvement dessaisi de repères réalistes et saisi dans la pureté du dessin des

corps, dans l'abstraction des lignes de force qu'ils tracent dans l'espace.<sup>103</sup> (Maurin, 2010, p. 32)

Pippo Delbono (2009), por sua vez, afirma: «Concepisco i miei spettacoli come delle coreografie teatrali. In ogni nuova creazione, regia e coreografia sono due cose che non riesco assolutamente a separare. Quindi sento sempre di fare danza.»<sup>104</sup> (p. 17).

Aqui o que está em causa não é uma tentativa de encontrar definições para os criadores: está sim em causa uma visão mais abrangente com que a *escrita cénica contemporânea* influencia o teatro e a dança, que é, curiosamente, o lugar de onde ela se desenvolveu.

O corpo virtuoso continua a existir enquanto testemunho de uma categoria da dança, que, dentro das suas perspectivas e dos seus conhecimentos, continua a investigar os possíveis desenvolvimentos das suas *técnicas virtuosas*. Independentemente das estéticas existentes, há quem continue a pensar a dança como um *corpo-forma*, um objecto virtuoso, belo, mecanicamente perfeito; e há quem utilize este corpo para pensar a dança como uma linguagem portadora de reflexões, críticas, hipóteses e questionamentos sobre a condição humana. Os primeiros continuam a pensar que o corpo não mente e parecem estar ancorados numa tradição, os segundos entendem perfeitamente que «il corpo non é il santuario della verità»<sup>105</sup> (Bel & Siegmund 2003, p. 54), porque «é profundamente sottomesso alla cultura, alla politica e alla storia.»<sup>106</sup> (Bel & Siegmund, 2003, p. 54):

---

<sup>103</sup> A dança constitui-se senão como única origem da lentidão wilsoniana, pelo menos como o seu enredo/contorno imediato, talvez também no seu horizonte e, sem dúvida, na filigrana do trabalho que o encenador efectua constantemente sobre o movimento — um movimento privado de marcas realistas e apreendido na pureza do desenho dos corpos, na abstracção das linhas de força que eles traçam no espaço.

<sup>104</sup> Concebo os meus espectáculos como coreografias teatrais. Em cada nova criação, encenação e coreografia são duas coisas que não consigo separar absolutamente. Por isso, sinto sempre que estou a fazer dança.

<sup>105</sup> O corpo não é um santuário da verdade.

<sup>106</sup> Profundamente submetido às nossas culturas, às nossas políticas e às nossas histórias.

Lo studio (antropologico, medico, sociologico, psicoanalitico, eccetera...) e la conoscenza degli innumerevoli agenti che influenzano il corpo (i suoi cliché, i divieti culturali, le sue movenze, il modo in cui viene percepito...) mi hanno permesso di articolare in *Jerôme Bel* un discorso critico sul corpo a partire dal corpo stesso.<sup>107</sup> (Bel & Siegmund, 2003, p. 54)

O corpo é influenciado, de forma cada vez mais assumida, por vários agentes e isto é inevitável. Sempre foi assim, mas a nossa contemporaneidade permite uma influência quotidiana que parece cada vez mais ser parte do jogo com o qual o corpo contemporâneo pretende confrontar-se, resultante num corpo cada vez mais *corpo-ideia*, segundo Ribeiro (1994):

É evidente que tudo isto tem a ver com o pressuposto de que o corpo, para além da sua presença física, está sujeito às várias ideias que sobre esse mesmo corpo se possam ter, e sobre as várias utilizações que do mesmo se possam fazer. No caso destas artes o corpo passou a ter o mesmo peso que as ideias. Foi uma grande descoberta desta década. (p. 14)

Se é verdade que hoje, como afirma António Pinto Ribeiro, o corpo passou a ter o mesmo peso que as ideias, é também verdade que as grandes questões ideológicas existiram desde o nascimento da própria dança, com paradigmas diferentes, mas com a mesma vontade que sempre acompanhou a evolução do ser humano, de questionar o mundo:

O próprio Salvatore Viganò, o coreógrafo italiano que viveu entre os séculos XVIII e XIX, autor do “coreodrama”, acção teatral dançada, foi acusado de não fazer dançar o bastante os seus bailarinos. Os problemas são sempre os mesmos: trata-se, *grosso modo*, da plausibilidade da dança, das suas condições de existência, e trata-se de saber em que medida deverá ele intervir em cena. Os teóricos dos séculos XV e XVI debruçaram-se longamente sobre a questão, e o mesmo fazem hoje os coreógrafos *postmodern*, que se autodecifram no fogo da acção (lá onde fazer é ao mesmo tempo estruturar e explicar. (Vaccarino, 2005, p. 17)

---

<sup>107</sup> O estudo (antropológico, médico, sociológico, psicanalítico, etc...) e o conhecimento dos inúmeros agentes que influenciam o corpo (os seus clichés, as proibições culturais, os seus modos de estar, a maneira como é percebido) permitiram-me articular em *Jerôme Bel* um discurso crítico sobre o corpo a partir do próprio corpo.



## ***Nota de rodapé: o teatro começa na dança***

Esta nota de rodapé, fora do lugar, surge, propositadamente, entre estes dois pontos referentes a uma perspectiva sobre dança e teatro, para esclarecer um lugar relevante do ponto de vista histórico. Convém aqui lembrar que desde sempre o teatro e a dança se acompanharam um ao outro.

Historicamente, a raiz do teatro, o teatro grego, nasce a partir das danças, das festas, dos cantos corais, executados no culto de Dionísio. As representações dramáticas juntavam, entre outros acontecimentos, «a dança» e «o teatro» no mesmo espaço, com os mesmos propósitos: criar uma dramatização (religiosa neste caso) durante as festas dedicadas aos festejos dionisiacos. Se é verdade que tudo começou com estas duas formas de representar juntas no mesmo espaço, mas separadas nas suas definições, ou seja configuradas como linguagens distintas, hoje existe a *escrita cénica contemporânea* que não permite identificar separadamente estas duas categorias.

Apesar de continuar a existir «a dança» e «o teatro», é evidente e visível que o abatimento das fronteiras criou linguagens que, sendo ainda definidas segundo paradigmas genológicos clássicos, aguardam, no entanto, novas definições que salvaguardem o abatimento daquelas fronteiras entre géneros. É uma espécie de globalização das linguagens cénicas que reflecte o mundo em que vivemos. Mas podemos também pensar que esta globalização já acontecia na Grécia Antiga, porque o nascimento do teatro nas festas dionisiacas, durante as quais toda a cidade não parava por dias inteiros e onde toda a gente participava (até se libertavam os presos para poderem assistir às festas), nasce da uma «stranissima mescolanza di elementi disparati che questo evento ci presenta, quasi sfidandoci a scoprire la sua radice segreta, il principio che li lega e fa della loro pluralità contraddittoria un'unità organica.»<sup>108</sup> (Ortega y Gasset, 2006, p. 75).

---

<sup>108</sup> Estranhíssima mescla de elementos diversos que este acontecimento nos apresenta, quase a desafiar-nos a descobrir a sua raiz mais secreta, o princípio que os une e que faz da sua pluralidade contraditória uma unidade orgânica.

A definição de Ortega y Gasset merece algum desenvolvimento: se desde o nascimento da nossa cultura já havia sinais de uma multiplicação de linguagens no mesmo acontecimento teatral, que produziam, apesar da própria «pluralidade contraditória», como afirma o autor, uma «unidade orgânica», podemos então afirmar que estamos a viver um regresso ao passado e que existe sim uma globalização e uma multiplicidade de eventos. O que realmente mudou é simplesmente o facto de agora termos um maior acesso aos acontecimentos? Provavelmente mudou a escala e as dimensões com que as coisas acontecem, mas, no caso das escritas cénicas, o que é importante observar é que, se todas as linguagens contemporâneas perderam as suas fronteiras e se cruzam transversalmente identificando-se umas com as outras de *forma orgânica*, já na Grécia Antiga existia esta «unidade orgânica». O que existe hoje em dia é um enorme «contentor» de acontecimentos que não querem ser definidos: isso é que me parece ser o espelho da sociedade, sobretudo por parte dos artistas, uma espécie de recusa em aceitar uma catalogação, uma subtracção às definições, um fugir a um nome específico. A diferença em relação à Grécia Antiga, no que diz respeito às «escritas cénicas contemporâneas», prende-se, acima de tudo, com contextos de comunicação diferentes. O cruzamento das linguagens acontece desde o seu nascimento.

Escrevo esta dissertação enquanto investigador e criador, escrevo como testemunha de uma prática e como docente. Observo que, apesar de tentar organizar os enunciados que definem as práticas e as teorias dos objectos de artes e de tentar compreender todos os fenómenos a partir de estudos já firmados, e apesar de assumir um abatimento completo entre a teoria e a prática ou entre o pensar e o fazer, o que me continua a fascinar neste percurso de criador e investigador é o facto de todas as respostas que fui encontrando até aqui evoluírem e me obrigarem a uma constante «actualização de posicionamento» perante o decurso da tese. Isto permite-me uma verdadeira evolução enquanto testemunha de uma prática quotidiana que se assume como o lugar de confrontação de todas estas

hipóteses — a experiência empírica baseada em fenómenos de ordem prática:

L'uomo trascorre la vita a desiderare *d'essere un'altro*. Ma il testo della conferenza ci ha fatto vedere che l'unica possibilità che una cosa sia un'altra é contenuta nella metafora — “l'essere come” o quasi-essere. Il che inaspettatamente ci rivela che l'uomo ha un destino metaforico, che è metafora esistenziale. Ho detto che l'esperienza più radicale dell'uomo risiede nella scoperta dei propri limiti, dell'incontrare tra ciò che vuole e ciò che può. Su questa esperienza profonda, come su una superficie o suolo, ne compie innumerevoli altre. Vivere è compiere costantemente nuove esperienze.<sup>109</sup> (Ortega y Gasset, 2006, pp. 108-109)

---

<sup>109</sup> O homem passa a vida a desejar *ser um outro*. Mas o texto da conferência mostrou-nos que a única possibilidade de uma coisa ser outra está contida na metáfora — “ser como” ou o ser-quase. O que inesperadamente nos revela que o homem tem um destino metafórico, que é uma metáfora existencial. Eu disse que a experiência mais radical do homem reside na descoberta dos seus limites, no encontrar entre o que deseja e o que pode. Nesta experiência profunda, como numa superfície ou chão, cumpre inúmeras outras. Viver é cumprir constantemente novas experiências.

### 3. Do conceito de modernidade ao de contemporaneidade no teatro

Por mais voltas que dermos, a verdade é que parecemos todos obcecados em saber o que é que é “teatro” e qual o seu papel hoje. Iremos algum dia ser capazes de nos libertar-nos (sic)? (Costa, T.B., *Forced Entertainment & Teatro Praga* 2008, p. 35)

Existe, desde sempre, no universo do teatro e, de uma forma geral, nas artes, uma enorme vontade de questionar os mecanismos que sustentam a criação.

Não consigo definir nenhum tipo de renovação teatral, proposto na nossa contemporaneidade, que possa ser definido como *novo*. É como se tudo já tivesse sido feito e tudo já tivesse sido dito. No entanto, o que observo é o tipo de fenómenos que o teatro tem estabelecido para criar convenções onde existe uma forte reflexão sobre os processos de trabalho que são cada vez mais assumidos em cena. No teatro, as criações parecem assentar constantemente no diálogo entre a realidade e a ficção, mostra-se a realidade como uma ficção e a simulação parece derrotar a própria representação. As fronteiras entre actor e personagem deixam de existir e procura-se constantemente o abatimento das identidades *personagem/* /*pessoa*.

Estamos perante um novo ciclo de teatro, desta vez uma espécie de *teatro dentro do teatro na contemporaneidade*. Todo o material teórico, os mecanismos e as partituras do ensaio (tal como já disse acerca dos materiais da criação coreográfica contemporânea) são assumidos em cena. É inevitável a referência ao dramaturgo italiano Luigi Pirandello, que, na sua obra mais conhecida, *Seis Personagens em Busca de Autor*, já tinha afirmado este conceito (ver final deste capítulo). Aparece cada vez mais a *pessoa*, e a *personagem* parece não querer ser assumida como tal, exactamente como observámos no capítulo anterior, onde esta duplicidade acontece e o bailarino se reconhece como *personagem* e *pessoa* ou, sobretudo, considera estes conceitos irrelevantes para o trabalho criativo. O actor cose e descose, manobra e manipula todos os seus artifícios, todas as suas aparências enganadoras ou não, do mesmo modo que assume tradicionalmente a

naturalidade da sua personagem, fazendo-a perder a sua identidade (de *personagem*) e reformulando todas as suas possíveis gramáticas:

A personagem, aqui sustentada por várias vozes, perde a sua identidade de sujeito, duramente ferida pela análise psicológica, e torna-se numa constelação de possibilidades, reflexo de um “eu” fragmentário que se procura e que se tenta tornar nele. O actor entrecruza-se num jogo figurativo, metafórico ou realista, deixa-se cair na cavidade do papel por um momento, partilha-o com os outros, abandona-o, volta a si mesmo: um artista a trabalhar. Livre e soberano, inventivo e abundante. (Valente, 2008, p. 15)

Este actor, «livre e soberano» (lembro-me aqui perfeitamente do princípio da tese, e da afirmação de Bob Wilson: «*está sempre pronto sem saber o que irá fazer*»), manipula o presente e torna-se o lugar de uma *convenção móvel, activa e imprevisível*. É um intérprete que não se sustenta através de um pré-guião, mas torna-se ele próprio o elemento que estabelece o guião. Através da sua própria acção, ele é a própria partitura cénica, ele torna-se o *corpo do possível*, é ele o lugar das hipóteses: «O corpo é a ferramenta essencial do nosso trabalho enquanto articulador da presença no espaço e também mobilizador da emoção, da memória, dos estímulos externos e da linguagem» (Diaz, 2008, p. 14), afirma o encenador brasileiro Enrique Diaz numa entrevista acerca do trabalho que desenvolve na sua companhia — *Companhia dos Actores* —:

Companhia dos Actores... O nome ecoa como um manifesto: em Enrique Diaz, o teatro é antes de mais uma história de actores. Aquela que há quase vinte anos se escreve no palco com uma companhia unida numa vagabundagem colectiva. Aquela que se mostra em cena com as personagens. Jogo de duas faces, onde o intérprete faz tanto o seu papel com uma naturalidade que não se descose, como manobra os seus artifícios espectaculares e desfaz à distância as aparências enganadoras. (Valente, 2008, p. 14)

Analisar e entender a razão pela qual estas convenções do teatro tomaram um determinado caminho é o propósito desta secção, pretendendo depois, como consequência disso, analisar o que suscitam na formação do actor que o teatro contemporâneo descobriu.

Em Abril de 2008, Enrique Diaz apresenta, no Centro Cultural de Belém, *Ensaio.Hamlet*, espectáculo reconhecido pela crítica francesa como *Melhor Espectáculo Estrangeiro* da temporada 2005/2006. No texto de

apresentação do programa de sala, questionado sobre as razões que o levam a continuar a fazer teatro, responde: «É para imprimir qualquer coisa no mundo, através dos corpos e da “fisicalidade”, fazer uma marca, uma pressão sobre o mundo» (Diaz, 2008, p. 7). Estamos a falar de *Hamlet*, que, sem dúvida alguma, representa o texto mais emblemático do teatro ocidental, onde residem todos os lugares mais complexos da natureza humana: «As encenações de Diaz procuram a proximidade com o público, querem desmontar os mecanismos do teatro e insistem na nudez do palco e na consequente ausência de cenários e adereços.» (Margato, 2008, p. 47R)

O espectáculo tinha uma clara identidade contemporânea na qual a *mise-en-scène* deixava lugar à *mise-en-abyme*<sup>110</sup> (narrativa dentro da narrativa). É nesta dimensão reflexiva do discurso que o teatro se decompõe e fragmenta cada vez mais, necessitando de destruir guiões pré-estabelecidos.

Francisco Valente (2008), a propósito da apresentação do espectáculo de Henrique Diaz, *A Gaivota*, no Centro Cultural de Belém, afirma: «Tanto colocado por questões, como na cena, este teatro desmonta a mecânica dramática e observa a palpação da vida no pulsar das palavras.» (p. 15)

O Teatro Praga tem vindo a afirmar-se como uma realidade no teatro contemporâneo, assumindo-se aqui também com frontalidade perante o panorama actual:

---

<sup>110</sup> Na heráldica, o conceito designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida, sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais. (Rita, 2005, s.p.)

Achamos que as denominadas «pessoas de teatro» não compreendem que a vida e o ser humano não são lineares e, se fazemos o que fazemos, não é por estarmos numa crise criativa ou porque queremos ser diferentes, NÃO, o problema não é esse, o problema é toda a gente andar a fazer a mesma coisa, e por isso mesmo, não andamos numa crise, andamos a fazer exactamente o que queremos fazer, e assim a definição (e não a «redefinição») da palavra teatro é um assunto que nos é muito caro. Teatro como um edifício-bomba-relógio. Teatro como um monstro mutante. (Costa, Forced Entertainment & Teatro Praga, 2008, pp. 35-36)

*Bomba-relógio* ou *monstro mutante* são dois termos consequentes de um teatro que reflecte a sociedade actual, onde existe uma permanente mutação de estados e informações. É um teatro que se espelha na nossa contemporaneidade e que a cria e determina ao mesmo tempo. Se o teatro é realmente o lugar para «il vedere e farsi vedere»<sup>111</sup> (Ortega & Gasset, 2006, p. 39), então o teatro contemporâneo espelha a sociedade e identifica-se com e nela, sendo o lugar onde este *algo* é criado e representado.

Há uma espécie de *falência da utopia*. Nas processos criativos observa-se uma recusa sistemática, lá onde a emoção pode tomar conta do conteúdo da cena. A *escrita cénica contemporânea* não aceita formatar «a personagem», querendo confundir-se com ela, através dela. A tensão entre o evento (o instante efémero da apresentação) e a *re-apresentação* ou repetição torna-se um acontecimento recorrente nas criações. Até no teatro sem texto existe sempre um guião, uma dramaturgia de um corpo no espaço e, apesar de não existir uma verdadeira *personagem*, procura-se sempre uma tensão entre repetição e multiplicação de formas e criação de sentidos.

A multiplicação das possibilidades e o permanente estado de imprevisibilidade do intérprete são comparáveis à multiplicação das informações a que estamos cada vez mais sujeitos e à imprevisibilidade do estado do mundo contemporâneo. Não existem certezas, ou existem falsas certezas, e o século XXI vivencia um estado de hipérbole de informação. Assim, também não existe a certeza de uma única e possível construção de uma *personagem*, chegando-se até à fase de uma possível e constante dúvida entre *apresentação* e *representação*. Estamos perante a definição do indivíduo como um lugar de múltiplos acontecimentos. A *escrita cénica*

---

<sup>111</sup> O observar e ser observado.

*contemporânea* reflecte e consubstancia o entendimento presente do ser humano como o resultado de um número infinito de possibilidades, implicando um intérprete com múltiplas responsabilidades, i. e., inúmeras respostas.

A internet e o acesso múltiplo e infinito às informações carregam o intérprete de uma superlotação de *possíveis sentidos*, numa sociedade cada vez mais interligada. A criação confronta-se com uma indefinição permanente da sua gramática. Assim, a convenção da *escrita cénica contemporânea*, onde a dança e o teatro acabam por se encontrar, nasce, acima de tudo, a partir de uma espécie de pacto de confiança entre o intérprete e o criador e das decisões tomadas permanentemente por ambos, uma cumplicidade. O encenador parece ser mais um organizador de informações e o intérprete passa a ter responsabilidades que antes não tinha. Assume-se como co-criador, enquanto responsável pelo desenvolvimento do processo criativo; recebe e manipula as informações, estabelecendo os sentidos dramáticos necessários à construção cénica. O intérprete é o lugar das hipóteses e, como consequência, é o lugar onde a ideia passa a ser um facto. Aqui nasce o sentido e a configuração da partitura cénica.

Numa entrevista que me foi concedida por Enrique Diaz, o encenador brasileiro comenta assim a importância da *decisão*, na criação da *convenção contemporânea* no teatro:

Tudo parte de um pacto que se vai estabelecendo. Uma aceitação, no sentido em que os actores são autores do trabalho também. Mas ao mesmo tempo existe uma indefinição na minha maneira de olhar para aquilo que eu penso que possa vir a ser a peça, que será determinante na afirmação dos sentidos. Uma questão de confiança. Em última instância eu não vou fugir da decisão e, ao mesmo tempo, eles (os intérpretes) vão ter que continuar a argumentar através das decisões com que eles me respondem. (2008, Anexo 3)

É importante aqui lembrar uma frase de Romeu Castellucci numa entrevista concedida a Jean Frédéric Chevallier e Matthieu Mével:

É un carattere ancora più flagrante di questa epoca in cui la solitudine é diventata una condizione esistenziale comune a tutti. Il linguaggio é completamente



distrutto. Viviamo un linguaggio di distruzione, che é il linguaggio della comunicazione.<sup>112</sup> (Castellucci, Chevallier & Mével, 2007, p. 115)

A transformação do teatro tradicional na criação da *escrita cénica contemporânea* acontece progressivamente. Tendo em conta as palavras de Castellucci, na nossa contemporaneidade, a destruição parece ter tomado conta da linguagem. Chegamos por isso a um teatro onde não existe um guião pré-estabelecido, que obriga os criadores contemporâneos a procurar uma quantidade de materiais cénicos possíveis, superior ao que muitas vezes os textos oferecem. O texto é posto sempre em causa e nunca é apresentado no seu lugar original: «La question n’y est pas toujours de renier le texte, mais de lui donner une autre place, moins prépondérante pour laisser les corps et la gestuelle s’emparer dans l’espace.»<sup>113</sup> (Marzano, 2007, p. 925). Na *escrita cénica contemporânea*, o texto é manipulado constantemente, provocando uma multiplicidade de sentidos que oferecem um panorama mais amplo e, ao mesmo tempo, estilhaçado das linguagens e das gramáticas contemporâneas. A dramaturgia não procura um sentido único e confronta-se com a aceitação do visível e, ao mesmo tempo, do invisível. Todos os materiais que, no teatro tradicional, não eram mostrados, tornam-se agora parte do jogo:

O espectáculo tem uma existência dupla: um tecido visível, constituído e fundamentado por pregas invisíveis. As opções que materializam o espectáculo no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que as integram. Dobrando para dentro, complexificando e estruturando o espectáculo, a dramaturgia implica dimensões possíveis de sentido, entretece as pregas do invisível no visível. (Pais, 2004, p. 78)

Mas como chegámos aqui, onde o teatro — e, como já vimos, a dança — passam a diluir-se em diferentes linguagens, até tornarem-se outras? Parece-me importante voltar a reafirmar que consideramos a *escrita cénica contemporânea* enquanto categoria estável e reconhecível (apesar da convergência das outras linguagens), e que pretende ser possivelmente

---

<sup>112</sup> É um carácter ainda mais flagrante desta época na qual a solidão se transformou numa condição existencial comum a todos. A linguagem está completamente destruída. Vivemos numa linguagem de destruição, que é a linguagem da comunicação.

<sup>113</sup> A questão aqui não é continuar a negar o texto, mas dar-lhe outro lugar, menos preponderante para deixar os corpos e a gestualidade apreenderem-se no espaço.

tratada como objecto da pedagogia, não coincidindo contudo com o lugar da *performance*: «Performance art was the one place where there were so few definitions»<sup>114</sup> (Carlos, 1998, p. 9). Trata-se de um lugar complexo e objecto de um cruzamento infinito de linguagens, que, no entanto, acartam definições, apesar das dificuldades que levantam, e são cada vez mais reconhecíveis e passíveis de ser estabelecidas sendo também objecto de procedimentos. A *escrita cénica contemporânea*, apesar de não querer ser identificada, procura uma estruturação que lhe possa permitir procedimentos pedagógicos sólidos, ao contrário da *performance*, que exige continuar pensar-se na fragmentação e no limiar dos materiais que utiliza. Apesar de tudo, a *escrita cénica contemporânea* é o resultado de uma diluição do teatro e da dança, que acontece numa época que é testemunha de outras grandes transformações que condicionam os seus fenómenos, mas não a impedem de exercer uma vontade de encontrar uma metodologia, tornando-se passível de ser ensinada.

Apesar de estarem ainda numa fase de desenvolvimento, estes procedimentos são já uma realidade e pretendem ser sistematizados e objectos da pedagogia, ou seja, deverão e poderão ser ensinados: «A noção de arte contemporânea não pode ser desligada das estratégias de legitimação e dos modos de vida das instituições que a ela são consagradas, nem de uma certa demissão crítica que o sistema produz.» (Guerreiro, 2010, p. 38R).

Vivemos um teatro contemporâneo, que, em muitos casos, já não centra no texto o seu eixo de criação mais importante. A conceituada companhia inglesa *Forced Entertainment* (2011), por exemplo, apresenta-se no seu site como um grupo de artistas que pretende fazer naufragar as regras clássicas do teatro: «Questioning, pushing, stretching and breaking theatre in many different ways to see what can be built from wreckage.»<sup>115</sup> Existe uma ideia clara de subversão das regras da construção e da

---

<sup>114</sup> A arte da performance era o único lugar onde havia tão poucas definições.

<sup>115</sup> Questionar, empurrar, esticar e romper o teatro de muitas maneiras diferentes para ver o que se pode construir a partir dos destroços.

comunicação com o público, dentro das quais o teatro esteve sempre confinado.

Nas linguagens artísticas, repensaram-se e reformularam-se todas as formas da criação contemporânea: «Este teatro faz-se contra molduras, formatações, convenções, contra a anulação da personalidade do actor e a favor da criação colectiva, contra os ensaios tradicionais para que este seja «um momento de explosão» (Vercruyssen & Henriques, 2004, p. 24), diz Frank Vercruyssen, um dos fundadores do grupo flamengo Tg-Stan.

Ao longo do século XIX, não foram muitos os dramaturgos que procuraram ultrapassar as regras constrangedoras dos tradicionais e grandes *mestres do teatro*. Pretendo realçar o trabalho de três importantes autores e dramaturgos que conseguiram criar uma ruptura no teatro tradicional, abrindo um caminho diferente, que, ainda hoje, contamina e influencia as dicotomias do próprio teatro e das *escritas cénicas contemporâneas*; são eles Luigi Pirandello (sobretudo por causa da sua obra *Seis Personagens em Busca de Autor*), Antonin Artaud (que considero um autor *contemporâneo*) e Bertold Brecht (autor de uma profunda reflexão sobre *o teatro* no século passado).

Luigi Pirandello (1867-1936), por exemplo, cria, através do seu mecanismo de *desconstrução*, uma ruptura com a tradição textocentrista. Em *Seis Personagens em Busca de Autor* (1921), o dramaturgo italiano procura desvendar o mecanismo e a magia da criação, bem como a passagem da *pessoa* à *personagem* e vice-versa. Pirandello consegue desintegrar o espaço da criação e chega a decompor todas as estruturas dramáticas criando um «teatro dentro do teatro», cumprindo assim um papel importante na ruptura com o teatro tradicional. É curioso como no dia de estreia, em Maio de 1921 no Teatro Valli em Roma, a peça teve um êxito tempestuoso e o público contestou a representação, gritando «Manicómio! Manicómio!». Uma primeira grande «*bomba-relógio*» das regras teatrais daquela altura, que não deixa de ser uma referência quase oculta para muitos criadores contemporâneos, porque Pirandello põe em cena os mecanismos do teatro, desvendando-os nitidamente ao espectador, factor determinante na *escrita cénica contemporânea*.

No palco de um teatro, onde se está a representar um drama pirandelliano, *Il gioco delle parti*, aparecem seis personagens que, recusados pelo autor, procuram alguém que os possa representar em cena, dando-lhes, por isso, uma consistência. Entre a surpresa geral dos actores, num contínuo desenrolar de acontecimentos, de interrupções e de recomeços caóticos, cada um deles (o Pai, a Mãe, o Filho, a Meia-Irmã, o Jovem Adolescente e a Criança) vai contar a dificuldade das relações familiares, até que chegamos à tragédia final: a Criança afoga-se na banheira e o Jovem Adolescente mata-se com um tiro. Mas aqui reside o paradoxo: estes factos podiam ter acontecido mas não acontecem, porque cada uma das personagens vive num estado fluido. O autor recusou-se a dar-lhes uma forma porque uma «forma» não reflectiria a vida e seria como admitir que cada um de nós é um só:

O drama, para mim, está todo aqui, senhor: na consciência que tenho de cada um de nós — veja — se julga «um» mas não é verdade: são «muitos», senhor, «muitos», segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós; «um» com este, «um» com aquele — muito diversos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre «um para todos», sempre «este um» que julgamos ser em todos os nossos actos. (Pirandello, 2009, p. 127)

O autor, por isso, não escuta os pedidos das personagens, porque o viver em estado fluido representa a misteriosa e trágica condição existencial: e é isso que ele pretende demonstrar no seu teatro. O drama da relação entre a vida e a forma é assim reproposto não como drama de *pessoa* mas de *personagem*. Actores e público já não distinguem entre ficção e realidade. E quando se fecham as cortinas, apercebemo-nos de que o autor substituiu o drama pela impossibilidade de o representar.

Esta é a experiência do *teatro dentro do teatro*, onde qualquer convenção cénica resulta desmontada e onde também é posto em causa o próprio género teatral, diálogo e acção. Consequentemente, as palavras são uma abstracção vazia, cada um entende as convenções à sua própria maneira («acreditamos entender-nos» diz uma das personagens «e nunca nos entendemos»); as acções não servem, porque cada um de nós não é inteiro enquanto as cumpre<sup>116</sup>. A provocação do pseudo-drama, antes do tradicional

---

<sup>116</sup> Pirandello sintetiza os objectivos fundamentais da peça, prevendo exactamente os aspectos fundamentais da criação contemporânea, nas seguintes palavras que constituem

epílogo, abarca o público numa relação dialéctica com o autor, e faz da cena «um lugar de verificação» das concepções propostas. Isso significa um golpe definitivo em todo o teatro precedente, constituindo, parece-me, um paradigma importante do teatro contemporâneo, onde muitas vezes se pretendem desvendar os mecanismos que sustentam a *escrita cénica* como parte integrante do próprio espectáculo, e onde tudo deve ser visto, não se pretendendo, no limite, que exista *espaço para a interpretação*:

Sendo que o conteúdo é a forma e a forma é o conteúdo, tudo existe para ser visto, tudo tem de ser explícito em vez de implícito. Se as coisas fossem implícitas, estaria aberto um espaço para interpretação, logo pensamento, e este tipo de teatro deseja evitar isso a todo o custo. Por exemplo: botões grandes... Botões grandes são muitas vezes usados, porque podemos vê-los claramente, muito coloridos num casaco ou numa saia. E em termos de conteúdo, botões grandes querem dizer botões grandes. Também os gestos devem ser redondos e anunciados. Se se vai olhar para algo, o público quase-adormecido-pelo-tédio tem de ser alertado de que a personagem vai olhar para algo. (Costa, Forced Entertainment & Teatro Praga, 2008, p. 36)

O dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948) rejeita a supremacia da palavra e procura a existência de um *homem total*, incapaz de se subjugar a qualquer regra ou poder, procurando criar um teatro que não tenha, nem ofereça, limitações. O dramaturgo procura anular a distância entre o actor e o espectador, assumindo que todos fazem parte do mesmo processo, ao mesmo tempo, afirmando que «uma peça perturba o repouso dos sentidos» (Artaud, 2006, p. 32). E se já falei, através do Teatro Praga, em «bomba-relógio», já Artaud (2006) falava em «peste» como meio de ruptura, afirmando que «as ideias óbvias, tanto no teatro como em qualquer outra parte, estão mortas e enterradas.» (p. 45). É aqui que Artaud (2006) procura fazer nascer um novo teatro que define como «uma gratuidade imediata que provoca actos sem utilidade ou proveito actual» (p. 27):

---

uma passagem do Prefácio a Seis Personagens em Busca de Autor: «Sem querer e sem saber, no tumulto dos ânimos exaltados, cada uma delas, para se defender das acusações das outras, exprime como sua viva paixão e tormento o que durante anos foram as inquietações do meu espírito: o equívoco da compreensão recíproca fundado irremediavelmente na abstracção vazia das palavras; a múltipla personalidade de cada um consoante as possibilidades de ser que se encontram em todos nós; e, por fim, o trágico conflito imanente entre a vida, que incessantemente se move e muda, e a forma imutável, que a fixa.

De entre todas as linguagens e todas as artes, o teatro é a única que resta cujas sombras estilhaçaram as suas próprias limitações. Desde sempre pode dizer-se que as sombras do teatro não toleram limitações. (...). O teatro — tal como a peste — que nos faz perder todas as referências e tirar as máscaras (Artaud, 2006, pp. 16-17)

*Perder todas as referências* parece-me importante quando observamos o panorama da *escrita cénica contemporânea*, onde a ausência de limitações e a abolição das fronteiras entre as linguagens se aproximam do proposto por Artaud, para quem até «as sombras estilhaçam as próprias limitações». Existe uma vontade de criar um teatro de ruptura por parte de ambos, um teatro como um *mostro-mutante*, uma *bomba-relógio* ou uma *peste*, caracterizações que esclarecem uma vontade de romper, de quebrar regras, de reinventar-se ou, pelo menos, de quebrar os aspectos convencionais da linguagem teatral tradicional. Procura-se aqui uma reconfiguração das convenções, a partir de um conflito irresolúvel, onde a batalha entre códigos não terá uma solução definitiva. E é nesta *irresolubilidade* que a *escrita cénica contemporânea* navega, numa contínua e incessante indefinição, que, muitas vezes, se torna perversa pela frontalidade com que assume a sua recusa de definição. Continua Artaud (2006):

Tal como a peste, o teatro refunde todas as ligações entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que já existe na natureza materializada. Restabelece a noção de símbolos e de arquétipos que se manifestam como golpes silenciosos, pausas, saltos do coração, apelos dos humores, imagens inflamatórias lançadas de chofre para dentro das nossas cabeças abruptamente despertadas. O teatro devolve-nos os nossos conflitos dormentes com todas as suas potências e dá a estas potências nomes que aclamamos como símbolos; e eis que, ante os nossos olhos, se trava uma batalha de símbolos, a enfrentarem-se entre si, numa impossível contenda. E só pode haver teatro desde o momento em que o impossível principie de facto e que a poesia, que acontece no palco, sustente e leve ao rubro os símbolos tornados reais. (pp. 31-32)

Para este teatro, o dramaturgo propõe o conhecido *corpo sem órgãos*, um corpo que necessita de se despir para se pôr em jogo, um corpo que não divide corpo e mente e que consiga chegar a uma liberdade plena:

Bisogna allora decidersi a mettere a nudo l'uomo «per grattargli via questa piattola che lo rode mortalmente, dio, e con dio i suoi organi», e solo quando si sarà

fatto un corpo senza organi, un corpo senza discipline, libero da tutti gli automatismi, sarà forse possibile tornare a parlare di libertà.<sup>117</sup> (Dotti, 2003, p. 18)

Neste «corpo sem disciplina», contra Deus e contra o *ADN*, vale a pena referir a ligação que pode existir com Orlan, que parece englobar de uma forma extrema os pensamentos de Artaud (e Deleuze), acerca de *Corpo sem Órgãos*:

Carnal Art finds the acceptance of the agony of childbirth to be anachronistic and ridiculous. Like Artaud, it rejects the mercy of God — Henceforth we shall have epidurals, local anaesthetics and multiple analgesics! (Hurray for the morphine!) Vive la morphine! (Down with the pain!) A bas la douleur! <sup>118</sup> (Orlan, 2011, s.p.)

A artista francesa, através das suas constantes alterações morfológicas conseguidas nas cirurgias praticadas, parece realmente desfazer-se dos órgãos do seu corpo. Podemos afirmar que Orlan é uma espécie de somatização das ideologias de Artaud e Deleuze:

One of the attributes of any representation is that a viewer is required to experience it. Orlan has chosen to experience representation, by making herself one. But she is not a fixed representation. Rather, she finds herself in pursuit of an interior image, which requires a (re)production in which she constantly modifies her physical body. Along with this, the exaggerated interiority/exteriority motif creates a sense of the divine, a sense of the not experiencing origin, always changing, flexible. In this way, the theatrics of the performance-surgery incorporate the viewer into its meaning.<sup>119</sup> (O'Bryan, 1997, p. 56)

É relevante, no discurso de Artaud (2006), uma coragem explícita em criticar o teatro ocidental fortemente ligado a uma dimensão psicológica:

---

<sup>117</sup> Temos então que decidir pôr o homem a nu «para lhe sacar esta barata que o rói mortalmente, deus, e com deus os seus órgãos», e somente quando for feito um corpo sem órgãos, um corpo sem disciplinas, livre de todos os automatismos, será então possível voltar a falar de liberdade.

<sup>118</sup> A Carnal Art considera a aceitação da agonia do nascimento como anacrónica e ridícula. Tal como Artaud, rejeita o perdão de Deus — Por consequência teremos epidurais, anestésias locais e múltiplos analgésicos! (Hurray for the morphine!) Viva a morfina! (Down with the pain) Abaixo a dor!

<sup>119</sup> Um dos atributos de cada representação é que o espectador seja convocado a experienciá-la. Orlan escolheu experienciar a representação, fazendo dela própria uma. Mas ela não é uma representação fixa. Ao contrário, ela dá por si em busca de uma imagem interior, que requer uma (re)produção na qual ela constantemente modifica o seu corpo físico. A par disto, o exagerado motivo da interioridade/exterioridade cria um sentido do divino, o sentido de uma origem sem experiência, sempre mutante, flexível. Deste modo, a teatralidade da cirurgia-performance incorpora o espectador no seu significado.

«Mas quem é que disse que o teatro foi criado para analisar personagens, para resolver conflitos de amor e do dever, para lutar com todos os problemas de natureza tópica actual e psicológica que monopolizam os palcos contemporâneos?» (p. 46). Artaud pretende desenvolver uma obra teatral ligada a uma possível imprevisibilidade, a um perigo iminente, sempre presente na acção do actor:

Há pouco falei em perigo. Parece-me que a melhor maneira de efectivar esta ideia de perigo, no palco, é através do imprevisto de carácter objectivo, o imprevisto, não nas situações mas nas coisas, a transição abrupta e inoportuna duma imagem intelectual para uma imagem real. (Artaud, 2006, p. 48)

O dramaturgo propõe uma destruição das ideias acerca da realidade do homem, propondo um teatro «tal como os sonhos, sanguinário e inumano» (Artaud, 2006, p. 102), porque, diz ele, «é-o para manifestar e enraizar inesquecivelmente, em nós, a ideia de um conflito perpétuo e de um espasmo em que a vida é entrecortada minuto a minuto, em que tudo na criação se eleva e se exerce contra o nosso estado de seres constituídos.» (Artaud, 2006, p. 103).

Considero relevantes as ideias de Artaud para a *escrita cénica contemporânea*, não tanto como constituintes dela, mas como princípio de um movimento que, de alguma maneira, se rebela contra as definições fechadas. Na *escrita cénica contemporânea* existe uma infinita multiplicidade, e uma confusão visível, de relações e não relações entre as coisas e os signos que as representam, evocando mais uma vez as palavras de Artaud: «Se o traço característico da nossa época é a confusão, distingo perfeitamente na raiz desta confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, entre as coisas e as ideias e os signos que as representam.» (2006, p. 12).

Artaud propõe uma linguagem que possa promover um diálogo e uma fusão entre criador e intérprete, dissolvendo essa dualidade e antecipando a actual relação entre bailarino e coreógrafo, entre actor e encenador, na *escrita cénica contemporânea*:



É em torno da encenação, considerada não como simples grau de refração dum texto sobre o palco, mas como ponto de partida de toda a criação teatral, que se constituirá a linguagem típica do teatro. E é na utilização e na manipulação desta linguagem que se dissolverá a velha dualidade do autor e do encenador, substituídos por uma espécie de criador único a quem caberá a responsabilidade dupla do espectáculo e da acção. (Artaud, 2006, p. 104)

O teatro de Artaud afirma-se como lugar onde deve existir uma pluralidade de materiais, reforçando o conceito de que o corpo (entendido como carne) é o meio onde se materializam as ideias e as emoções: «Trata-se, portanto, de um projecto mítico de reunificação do pensamento e da carne como *realidade inseparável*.» (Tavares dos Santos, 2006, p. 172). Neste corpo, Artaud imagina um teatro onde renasce o pensamento e imagina que neste pensamento renasce o corpo:

Restaurar a cisão (a cesura) entre linguagem e carne, deslumbrante metáfora para a vida carnal, espontânea e inteligente do espírito. Um teatro para a reunificação da mente e do corpo, veículo escandaloso para uma relação alternativa, não hierárquica, com a mente. (Tavares dos Santos, 2006, p. 176)

Nesta «não hierarquização» vislumbro aspectos da *escrita cénica contemporânea*, que, como já referi, não elege nem constrói escalas de valores no que diz respeito à importância dos meios de comunicação do intérprete. Artaud foi um «contemporâneo», porque já tinha vislumbrado o caminho da *escrita cénica contemporânea*, onde a «definição dos objectos» se revela como causa de mal-estar:

Tanto para o teatro como para a cultura o problema está em dar nome às sombras e orientá-las. E o teatro não confinado a uma linguagem e a uma forma fixas não só destrói as sombras falsas como abre caminho para uma nova geração de sombras em torno das quais se reúna o espectáculo autêntico da vida. Fragmentar a linguagem para entrar em contacto com a vida é criar ou recriar o teatro. (Artaud, 2006, p. 17)

Pirandello desvenda, por conseguinte, o mecanismo da criação, a confluência da *pessoa* e da *personagem* e a desconstrução de todas as estruturas dramáticas, criando um «teatro dentro do teatro», objecto de inúmeros exercícios de criação na *escrita cénica contemporânea*. O teatro, não é algo sobre a vida, não é representativo de nada além de si próprio. É arte em si mesmo, é vida, é a vida *mise en scène*, aspecto este que se

pode relacionar com o pensamento do filósofo Arthur C. Danto quando afirma que a arte é realidade, tal como a realidade propriamente dita é realidade. Antonin Artaud quebra a distância entre o intérprete e o espectador e elege e recria um corpo *feito de carne*, defendendo uma linguagem teatral não fixa, pois a cristalização de uma forma consiste no impedimento do movimento da cultura e do espírito: «Esta ideia de uma arte alheada, de uma poesia encantadora, que apenas existe para nos encantar no nosso ócio, é uma ideia que revela decadência e um sintoma seguro do nosso poder de castração.» (Artaud, 2006, p. 85). Artaud advoga uma não separação entre a arte e a vida: a arte não se estabelece como algo para se apreciar, mas como algo a ser vivido. É o «teatro da crueldade», que desperta nervos e coração:

É por tudo isso que proponho um teatro da crueldade. Com a mania que todos temos de tudo amesquinhar, mal eu proferir a palavra «crueldade», logo todos suporão que, com essa palavra significo «sangue». Todavia «teatro da crueldade» significa um teatro difícil e cruel para mim próprio, antes de mais nada. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos praticar uns contra os outros, ao esquartejarmos reciprocamente os nossos corpos, ao retalharmos as nossas anatomias pessoais, ou, tal como os imperadores assírios, ao enviar pelo correio embrulhos com orelhas humanas, narizes ou narinas arrancadas com perfeição, — mas sim duma crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas têm a possibilidade de exercer contra nós. Não somos livres. E o céu pode ainda tombar sobre as nossas cabeças. O teatro está feito para nos dar, antes de mais nada, esse ensinamento. (Artaud, 2006, p. 87)

Mas enquanto Artaud pretende quebrar a distância entre o intérprete e o espectador, Brecht necessita de modificar essa mesma distância entre o palco e o público — e entre os actores e a cena — criando o «efeito de distanciamento». Alterando, por exemplo, a utilização da música e dos objectos cenográficos e substituindo a interpretação pela narração, Brecht procura desmontar os mecanismos da criação teatral, tentando criar um «espaço decomposto». Brecht foi uma espécie de «mecânico do teatro», querendo mostrar cada «peça» do seu teatro, a cenografia, a música, o texto, o actor, as luzes, sem pretender que pudessem vir a ser mais do que aquilo que são:

O conceito original de Brecht tem a ver com a apresentação da realidade de uma maneira estranha, não porque se procurem formas bizarras, mas na medida em que apresentar a realidade como ela é, na sua crueza, torna-se estranho,

surpreendente, para aqueles que vivem num mundo feito de ilusões. (Benite & Quadrio, 2010, p. 4)

Brecht não procura uma condução ilusória e pretende que o público seja activo; não procura a magia porque o teatro é, acima de tudo, a acção de pensar o mundo. Não pretendia certamente que o público se emocionasse, pelo contrário, reclama acordar a actividade do espectador, obrigando-o a tomar decisões:

O seu objectivo era que o espectador não criasse uma relação emotiva com o espectáculo, mas que despertasse para uma reflexão crítica, rompendo com a ilusão, através do estranhamento, e deixando claro a todos que teatro não é vida real, mas que através dele se pode pensar sobre a realidade da vida e melhorar as condições do mundo. (Aboim, 2009, p. 27)

Para Brecht, é claro que o público não deve identificar-se com o que a cena lhe mostra e deve encontrar a sua própria posição. Através do estabelecimento de uma nova relação espectador-espectáculo, pretendia-se que o espectador não se envolvesse num espelho emocional e identitário com a personagem, e entendesse a fábula como algo «real». Brecht considerava que cada linguagem tinha o seu lugar e não podia misturar-se.

O teatro de Brecht determina um importante papel ao espectador, como afirma Vera San Payo Lemos (2008), exigindo uma responsabilidade mais activa, tal como Artaud também tinha proposto:

Demarcando-se do conceito e da prática da “obra de arte total”, em que os elementos existem em função uns dos outros e são amalgamados de forma indistinta numa totalidade, Brecht defende um papel consciente e activo para o espectador, com a seguinte crítica: “o processo de fusão estende-se ao espectador, que também se funde e representa uma parte passiva (sofredora) da obra de arte total. Tal magia deve naturalmente ser combatida. Tem de se acabar com tudo o que represente qualquer tentativa de hipnotização, criando situações pouco dignas de inebriamento, toldando os sentidos.” (p. 38)

Apesar de «propor distâncias diferentes» entre espectador e palco, tanto Artaud como Brecht pretendem mover a consciência do espectador: ambos desejam despertar-lhe os sentidos.

Brecht procurava estabelecer um teatro que fosse apenas «teatro» (as matérias com que o teatro se faz): considerava a cena, não como o prolongamento das expectativas emocionais da sala, mas sim um espaço colocado artificialmente diante dos espectadores, criando assim uma

distância, uma *não-cumplicidade* entre o espectador e o espectáculo. Defendia que era importante preservar esta distância sobre a cena a fim de dar a possibilidade ao espectador de entender que o teatro não é a vida. Brecht procurava transformar o mundo através do seu teatro, no interior do próprio teatro, através de uma nova prática, deslocando o seu ponto de vista. O dramaturgo alemão foi muito claro acerca da posição do teatro, que considerava muito diferente da ciência, da política e da filosofia:

Há em Brecht toda uma série de expressões que voltam a dizer: é preciso ocupar uma posição de partido no teatro. Por posição de partido, não é preciso se compreender algo que seja idêntico à posição de partido na política, pois a filosofia e o teatro (ou a arte) *não são a política*. A filosofia é diferente da ciência, e diferente da política. O teatro é diferente da ciência e da política. Não se trata, portanto, de identificar filosofia e ciência, filosofia e política, teatro e ciência, teatro e política. Mas é preciso ocupar na filosofia como no teatro o lugar que *representa a política*. E para ocupá-lo, naturalmente, é preciso encontrá-lo. Isso não é fácil, porque para saber onde está o lugar da política na filosofia e no teatro, é preciso saber como funcionam a filosofia e o teatro, e *como* a política (e a ciência) são representadas. Não se vê a olho nu o lugar da política no teatro. (Esse lugar é similar ao que ela se desloca na história, ou, para falar com mais precisão, é similar ao que a política muda de *representantes* na história da filosofia e do teatro). Uma vez que se efectuou esse deslocamento fundamental, todos os deslocamentos são consequências deste. Na realidade, tudo isso se faz ao mesmo tempo. É para clarificar a exposição que faço essas distinções. Na realidade, não há distinções. Todos os efeitos do deslocamento de que fala Brecht são efeitos desse deslocamento fundamental. (Althusser, 2008, s.p.)

Com este «teatro político», Brecht pretende transformar o teatro através do *próprio teatro*. O dramaturgo alemão procura uma teoria teatral que é, acima de tudo, uma «prática teatral». Trata-se de não confundir e não ter ilusões acerca da natureza do teatro. Neste aspecto, Brecht torna-se importante porque percebe que com este tipo de teatro consegue que os espectadores vejam o seu teatro por aquilo que é e, através disto, determina um discurso claro e directo. Neste seu «teatro sem ilusões e sem máscaras», Brecht cria uma brecha directa no público, convidando-o a assistir às suas peças como «simples espectadores», intimando-os a pronunciar-se: trata-se não de ver, mas de suscitar uma crítica social no espectador. A forma épica é, no entender de Brecht, a única capaz de apreender processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. Observando o seu teatro desta forma objectiva,

Brecht consegue criar um forte discurso teórico-político, claro e incisivo, onde o essencial é que o teatro implique uma mutação orgânica:

O princípio que quis aplicar ao teatro, é o de que não basta se contentar em dar uma interpretação do mundo; é preciso também transformá-lo. As mudanças que resultaram dessa vontade (vontade que eu próprio tomei lentamente consciência) sempre foram, pareçam elas insignificantes ou importantes, mudanças operadas no jogo teatral; dito de outra maneira: um grande número de regras antigas permaneceu naturalmente imutável. É nesse insignificante ‘naturalmente’ que reside todo meu erro. Nunca me ocorreu de falar, por assim dizer, dessas regras antigas que ficariam imutáveis, e muitos daqueles que leram as minhas indicações às comédias e as ‘Notas’ sobre as minhas peças pensam que eu propunha suprimir essas regras também. Que meus críticos vão primeiramente, como simples espectadores, ao teatro que faço, em vez de se preocupar em primeiro lugar com as minhas teorias, e eles verão simplesmente teatro, um teatro que espero cheio de fantasia, de humor e de ideias. E é ao analisar o efeito produzido por esse teatro que eles serão surpreendidos pelas novidades, que eles poderão depois encontrar a explicação nas minhas declarações teóricas. (Brecht apud Althusser, 2008, s.p.)

Apesar de encontrar evidentes diferenças (políticas, religiosas e filosóficas), considero Bertold Brecht tão relevante como Antonin Artaud: a meu ver, ambos são, num determinado aspecto, precursores da *escrita cénica contemporânea*, porque conseguiram reflectir aspectos teóricos do teatro enquanto o faziam (aspectos estes que justificam a fundamentação da própria *escrita cénica contemporânea*): a matéria da sua criação é o próprio teatro.

Acerca disto, pretendo explicar a razão pela qual não escolhi analisar autores importantes como, por exemplo, Constantin Stanislavski (a sua obra *A Construção da Personagem*, defendida a partir do trabalho das emoções é, acima de tudo, um treino para o actor); Eugénio Barba (o seu teatro antropológico pretendia ser um estudo sobre o comportamento expressivo do actor); Jerzy Grotowski (reconhecido pelo seu grande desempenho com o *Teatro Odin*, formou uma reconhecida «técnica do actor»); ou, ainda, Meyerhold (que com a sua biomecânica pretendia criar uma ferramenta para o trabalho do actor). Considero-os todos evidentemente importantes enquanto criadores de teatro e de métodos de aprendizagem para os actores, e reconheço toda a relevância que tiveram, e ainda hoje têm, na constituição de percursos pedagógicos e na formação dos actores. Reconheço também as influências que Artaud, Brecht e todos os que acabo de referir tiveram, mas esta tese constitui-se a partir do conceito de *escrita cénica*

*contemporânea*, que procura, a partir da teoria, o seu espaço principal de criação. Por outro lado, tal como refiro no princípio da dissertação, procuro aqui uma *proposta de intervenção* — e não uma metodologia: isso implica uma opção em não procurar a definição e caracterização de métodos ou de um método, mas em reflectir sobre conceitos, entre os quais o de *escrita cénica contemporânea* que se constrói enquanto se pensa. Enquanto Artaud e Brecht fazem da reflexão «*o que é o teatro*» o seu próprio teatro, Stanislavski, Barba, Grotowski e Meyerhold tentam estabelecer modos de construção teatral, métodos ou técnicas que, constituindo sólidos pressupostos pedagógicos, depois não constituem propriamente o teatro, servindo-o apenas. O teatro é neles o produto de métodos, mas estes métodos não são eles mesmos o próprio teatro. A *escrita cénica contemporânea*, dada a sua própria natureza e a dos objectos que integra, é livre e não estabelece, nem pode estabelecer, regras a partir das suas pedagogias; não cria, nem poderia criar uma metodologia acerca da sua própria constituição como género ou ocorrência artística.

Concluo com duas citações, a primeira de Brecht e a segunda de Artaud, que referem os seus princípios essenciais e que a meu ver ecoam claramente em algumas das características da *escrita cénica contemporânea*:

Não deixo que os meus sentimentos interfiram com o meu trabalho dramático. Dariam uma falsa imagem do mundo. Pretendo um estilo de *performance* extremamente clássico, frio e profundamente intelectual. Não escrevo para a escumalha que quer o seu íntimo aquecido. (...) Contrariamente ao costume presente, as [personagens apresentadas] devem-no ser de uma forma inteiramente fria, clássica e objectiva. Elas não são matéria para a empatia; elas estão ali para serem percebidas. Os sentimentos são privados e limitados. Contra isso, a razão é razoavelmente abrangente e digna de confiança. (Brecht, 1964, pp. 14-15)

Extraír metafísica duma linguagem falada é fazer com que essa linguagem exprima o que de uso não exprime: é utilizá-la duma maneira nova, excepcional e inusitada; é revelar a possibilidade que essa linguagem possui de causar um choque físico; é dividi-la e distribuí-la no espaço activamente; é utilizar as entoações de maneira absolutamente concreta, devolvendo-lhes o seu poder não só de destruir mas também realmente de manifestar qualquer coisa; é revoltarmo-nos contra a linguagem e as suas fontes mesquinamente utilitárias, ou talvez melhor, alimentares, contra as suas origens servis; é, por último, considerar a linguagem como uma forma de *Feitiçaria*. Tudo nesta maneira prática e activa de encarar a expressão no palco, nos leva a afastar-nos da concepção actual humana e psicológica do teatro, em favor duma preponderância religiosa e mística de que o nosso teatro perdeu por completo o sentido. (Artaud, 1996, p. 45)

A *escrita cénica contemporânea*, tal como refere Brecht acerca do seu teatro, pretende ser fria, objectiva e profundamente intelectual. O facto de trabalhar sobre matérias que não são de natureza empática cria por vezes dificuldades de reconhecimento e identificação. As personagens estão ali para ser percebidas, ou não, e os sentimentos são privados e limitados. A partir desta ausência de emoção, é exaltada a racionalidade dos seus critérios estéticos e procedimentos, reclamando «a razão» como factor principal dos objectos que se apresentam:

O teatro de Brecht é já, em si mesmo, um sistema, um modelo autónomo. Dificilmente podemos afirmar que o teatro de Brecht se enquadra nesta ou naquela escola. É um teatro concebido de uma maneira geral muito particular, muito própria, uma galáxia onde é axial a necessidade de criar um teatro que seja contrário ao teatro da ilusão; um teatro onde a consciência do espectador seja desperta e não anulada por efeitos da ilusão, de tal modo que possa ser manipulada. A contradição fundamental, como ele afirma no *Pequeno organon*, é aquela que existe entre o seu teatro e o teatro contra o qual ele se manifesta, é a contradição entre o teatro épico e o teatro dramático, ou seja, o teatro aristotélico, que conduz à ilusão, e o teatro anti-aristotélico, que procura destruir a ilusão, não permitindo que o espectador perca a consciência de que está no teatro. (Benite & Quadrio, 2010, p. 4)

Artaud, por seu lado, exige uma revolta contra a linguagem «e as suas fontes mesquinhamente utilitárias», que me parece ser o mote da *escrita cénica contemporânea*, alérgica a definições e sempre à procura, tal como Artaud diz, de um afastamento/desfasamento «da concepção actual humana e psicológica do teatro.»

Existe, por parte de ambos os dramaturgos, uma vontade de conceber um teatro sem sentimentos, de *não-emoções*, que consiga abanar o espectador e movê-lo no seu lugar. Um teatro frio e despojado da linguagem clássica. Artaud procura emoções violentas e arrebatamentos físicos, Brecht recusa as emoções. Ambos constituem, como matéria das suas criações, o *próprio teatro*, lugar esse onde também identifico a *escrita cénica contemporânea* que se constitui enquanto se faz e se pensa. Brecht e Artaud rejeitam o teatro como divertimento e não aceitam uma representação assente na *mimesis*, recusando por completo um teatro literário e psicológico. Nesta recusa da *mimesis* vislumbro a teoria de Arthur C. Danto, segundo o qual a arte e a realidade são a mesma coisa.

O filósofo admite duas posições acerca da arte:

## 1 – a arte como mimesis

Para Hamlet e Sócrates, a arte era um espelho erguido diante da natureza, embora o primeiro considerasse o facto digno de elogio e o segundo de crítica. Como tantas outras divergências de atitude, também esta tem uma base factual. Para Sócrates, os espelhos apenas reflectem aquilo que também podemos ver sem eles; nessa medida, a arte produz duplicados exactos, mas vãos, das aparências das coisas, sem qualquer vantagem cognitiva. Hamlet foi mais perspicaz, e reconheceu uma característica notável das superfícies reflectoras, a saber, mostrarem-nos aquilo que não poderíamos perceber de outro modo – a nossa face e a nossa forma –, pelo que a arte, na medida em que é semelhante a um espelho, nos revela a nós mesmos e tem, apesar de tudo, e, mesmo com base nos critérios socráticos, alguma utilidade cognitiva. (Danto, 2007, p. 79)

## 2 – a arte como realidade

Confundir uma obra de arte com um objecto real não é um grande feito, quando a obra de arte é o objecto real com o qual a confundimos. O problema é como evitar tais erros, ou corrigi-los, depois de cometidos. A obra de arte é uma cama, e não uma ilusão-da-cama. (Danto, 2007, p. 86)

Em última análise, aquilo que distingue uma caixa de cera Brillo de uma obra de arte que consiste numa caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a eleva ao mundo da arte e a impede de se reduzir ao objecto real que é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que a vejamos como arte e, a fim de a vermos como parte do mundo da arte, temos de dominar uma série de teorias da arte, além de uma parte considerável da história da pintura recente de Nova Iorque. Não podia ter sido arte há cinquenta anos. Mas também não podia haver, por analogia, seguros de voo na Idade Média ou correctores etruscos de máquina de escrever. O mundo tem de estar preparado para certas coisas, e isto tanto se aplica ao mundo real, como ao mundo da arte. O papel das teorias artísticas, hoje como sempre, é tornar possível o mundo da arte e a arte. Presumo que nunca tenha ocorrido aos pintores de Lascaux que estavam a produzir *arte* naquelas paredes. A não ser que no neolítico houvesse teóricos da estética. (Danto, 2007, p. 94)

Danto parece claramente partilhar a segunda posição. Se assim não fosse, teríamos muita dificuldade em aceitar objectos como a 5.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven, a *Caixa de Brillo* de Andy Warhol, o *Teatro Praga*, a *Vénus de Urbino* de Tiziano, a *Companhia Nacional de Bailado* ou um quadro de Magritte como objectos de arte. Por outro lado, a consideração de que os objectos de arte são objectos reais e não subsidiários (imitativos, etc.) da realidade aproxima o consumo e recepção dos objectos de arte do consumo e recepção de todos os outros objectos. A arte é definida pelas instituições e pela recepção:

A teoria institucional não destaca o aspecto de uma obra de arte, mas o seu contexto: o modo como é tratada por quem quer que a tenha criado e por quem a



expôs e apreciou. É uma teoria que explica o que as obras de arte têm em comum ao chamar a nossa atenção para as suas propriedades relacionais e não visíveis. (Warburton, 2007, p. 103)

As leis do consumo determinam a democratização do acesso à arte: hoje em dia, o consumo dos objectos de arte tornou-se equivalente ao consumo de outros bens: os «bens da arte» não são diferentes dos «outros bens». Aqui há duas coisas: os outros bens são normalmente adquiridos segundo uma perspectiva utilitária, mas o acesso e o consumo indiscriminado a estes bens torna-os indiferentes e inúteis, portanto semelhantes a bens não úteis como a arte.

Os bens da arte são, por isso, o último reduto de não utilidade ou de «impressões inúteis», tal como refere Lipovetsky, por oposição ao frenesim utilitarista do consumo generalizado:

Mais do que a decadência da sensibilidade ao belo, é a democratização das experiências estéticas que caracteriza o universo hiper-individualista. Embora as obras já não sejam contempladas em recolhimento, embora a relação com a arte se encontre largamente sujeita à lógica nómada do hiperconsumo, a experiência estética funciona, para cada vez mais pessoas, como um ingrediente de felicidade. Contrariando as teses que afirmam o condicionamento regressivo da sensibilidade, a verdade é que a sociedade de hiperconsumo veio enriquecer as capacidades estéticas dos indivíduos, o distanciamento do olhar, a sensibilidade ao belo independentemente de toda a perspectiva utilitária. Na fase III ocorre um consumo estético de massa, um acréscimo da procura da arte e do belo, de estilos e experiências estéticas em todas as dimensões da existência. Quanto mais a eficácia tecnocomercial governa o mundo, mais se acentua a vertente estética da oferta e mais a procura se encontra imbuída dos desejos de desfrutar do prazer das “impressões inúteis”. (Lipovetsky, 2009, pp. 305-306)

### III — METODOLOGIA: UMA MESQUITA NO *GROUND ZERO*



Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

Dizemos que encontrámos uma verdade quando alcançamos um pensamento que satisfaz uma necessidade intelectual previamente sentida por nós. Se não sentimos falta desse pensamento, ele não será para nós uma verdade. Dito de outro modo, verdade é aquilo que inquieta uma inquietude da nossa inteligência. (Ortega y Gasset, 2000, p. 89)

## 1. Problema

Nos capítulos anteriores, descrevi os conceitos de dança e de teatro até à actualidade. Propus alguns conceitos, visões e perspectivas no domínio do *corpo sensível*, da *escrita cénica contemporânea*, do *intérprete* e debrucei-me sobre uma possível intervenção pedagógica a partir da utilização de uma *partitura* criada especificamente com o objectivo de desenvolver aquilo que foi designado como *Terceiro Corpo*. Descrevi a configuração da *escrita cénica contemporânea* resultante da proliferação das linguagens, da qual resultam dois aspectos importantes, a saber:

a) As *escritas cénicas contemporâneas*, com as quais nos identificamos, definem-se por uma pluralidade de linguagens, ainda não classificáveis, relacionadas com as ideias de liberdade e transitoriedade. Nessas *escritas cénicas contemporâneas* apresentam-se objectos com uma aparente ausência de imperativos de natureza técnica e de hierarquizações, suscitando assim uma clara dificuldade de reconhecimento. Os objectos são dependentes uns dos outros, têm provavelmente uma natureza holística, são imprevisíveis e dificilmente rotuláveis.

b) As dificuldades emergentes da leitura, da compreensão, da estruturação e da transmissão de conhecimento resultam em problemas diversos: estabilização metodológica e algum desconforto na estruturação dos programas de novos cursos artísticos (universitários também); proliferação de escolas de arte e cursos livres que pretendem alcançar novas linguagens e estabelecer novas disciplinas; configuração académica e profissional da docência nestas áreas; problemas de ordem institucional relacionados com o desenvolvimento de planos pedagógicos claros e eficazes.

No entanto, nos tempos que correm, qualquer professor que se conceda a si próprio o direito de se sentir inspirado pelos ideais dos seus predecessores, rapidamente se dará conta de que a sua função já não é ensinar aquilo que considera seu dever ensinar, mas incutir crenças e pressupostos cuja utilidade é estabelecida por aqueles que lhe dão emprego. (Russell, 2000, p. 71)

Que tipo de metodologia e pedagogia se impõem quando a *escrita cénica contemporânea* propõe linguagens aparentemente não sistematizadas? Como ensinar conhecendo estes dois aspectos?

O facto de parecer existir uma incompatibilidade entre *escrita cénica contemporânea* e pedagogia não pode promover a renúncia de uma construção pedagógica. É verdade que os métodos pedagógicos que temos não são adequados a formar intérpretes na *escrita cénica contemporânea*, mas é um facto que continuamos a ter escolas e instituições. Temos a responsabilidade de continuar a ensinar e a preparar os intérpretes para uma profissão específica (que, no entanto, tem muito pouco de específico). Neste contexto proponho perceber como é que podemos avançar, assumindo integralmente a problemática com a qual as *escritas cénicas contemporâneas* nos confrontam (colocando-a no centro da construção pedagógica).

Enquanto investigador, praticante, pedagogo e criador, tenho uma preocupação pedagógica com a qual me confronto desde sempre. Esta posição facultou-me a possibilidade de construir um percurso metodológico com o qual pretendo construir um projecto de intervenção para responder às novas linguagens. Este percurso metodológico busca, essencialmente, uma visão integrada do corpo, assumindo a *decisão* como seu aspecto fundamental, recusando os modelos de imitação na prática pedagógica e promovendo integralmente a configuração da *escrita cénica contemporânea* na formação do intérprete.

É possível construir uma mesquita no *Ground Zero*? Barack Obama afirma: «Como cidadão e como Presidente, acredito que os muçulmanos têm o mesmo direito de praticar a sua religião como qualquer outra pessoa no país». Embora, do ponto de vista político, social e religioso, construir uma mesquita no *Ground Zero* seja o mais impensável e improvável, é absolutamente possível que isso aconteça tendo em conta a existência de uma constituição regida a partir de um princípio que elege a liberdade religiosa como um dos seus pilares fundamentais.

De algum modo as *escritas cénicas contemporâneas* colocam-nos face ao mesmo dilema. A questão fundamental é: como podemos estabelecer um programa pedagógico que acomoda b) e promove a)?

Com o *Terceiro Corpo*, proponho criar uma ferramenta capaz de alimentar um percurso estável, eficiente, lúcido, autónomo e reciclável que permita ao intérprete ter acesso directo à transversalidade dos materiais cénicos.

Esta tese estrutura-se a partir de um fenómeno empírico (a minha prática como pedagogo, intérprete e criador), baseado em observações directas e nas suas reflexões, passando para uma revisão teórica. Através desta estrutura foi possível identificar e pensar num plano epistemológico os dados empíricos iniciais, para chegar a uma proposta de natureza ensaística que procura responder ao problema central da tese:

**Como desenvolver uma proposta de intervenção formativo/ /pedagógica do intérprete contemporâneo, quando *um Terceiro Corpo* parece emergir como lugar onde o abatimento de fronteiras entre géneros estabelece uma nova linguagem que se pode definir como *escrita cénica contemporânea*?**

## 2. Objectivo do estudo

O objectivo deste estudo consiste em desenvolver um percurso reflexivo sobre o conceito de *Terceiro Corpo*. Procura-se uma proposta de intervenção que não pretende ser um método fechado. Trata-se de estabelecer uma referência epistemológica – o *Terceiro Corpo* – que é lugar de um abatimento de fronteiras (entre vários géneros e categorias artísticas) e ponto de encontro de múltiplas áreas de estudo. Pretende-se construir um espaço de investigação onde seja possível estabelecer uma estratégia capaz de interrogar, transformar e enriquecer a formação do intérprete, através do diálogo transdisciplinar, inerente à natureza do *corpo* sensível, e comunicante.

Propus-me ensaiar novas abordagens metodológicas que pudessem utilizar o conceito de *Terceiro Corpo* como uma possibilidade de repensar as metodologias estruturais da formação do intérprete. Através disso, procura-se transformar o sentido do saber num percurso onde as biografias de cada um são aceites como parte integrante da formação do intérprete.

Para o intérprete não se tornar dependente dos métodos que lhe são impostos, é necessário criar ferramentas que o consigam deixar soberano dos seus actos, ou seja, capaz de ser mais do que um mero executante, ao transformar e metamorfosear, consciente e constantemente, os seus materiais. Para que isto possa acontecer, é importante a tomada de consciência da própria biografia (*consciência-de-si*)<sup>120</sup> e a compreensão da «*decisão cénica consciente*», através das quais o intérprete adquire determinadas qualidades cénicas relevantes ao longo da sua formação, no sentido de estas modificarem activamente o seu percurso.

Volto, assim, à questão fundamental apresentada no início desta dissertação: «*Aquele actor está sempre pronto para tudo sem nunca saber o que irá fazer.*»

---

<sup>120</sup> Conceito utilizado por António Damásio e comentado no capítulo que se segue.

### 3. Metodologia

A preocupação da fenomenologia é dizer em que sentido há sentido, e mesmo em que sentidos há sentidos. Mais ainda, nos fazer perceber que há sempre mais sentido além de tudo aquilo que podemos dizer. (Rezende apud Gehres, 2001, p. 37)

Nesta investigação procurei construir um percurso inverso do tradicional: analisar a passagem de uma disciplina prática para uma investigação teórica e científica, numa altura em que os processos teóricos e práticos se manifestam cada vez mais intrínsecos uns aos outros.

O resultado desta investigação é uma reflexão aprofundada sobre a evolução e a afirmação da *escrita cénica contemporânea*, com vista à fundamentação de uma *proposta de intervenção* na formação do intérprete. Em síntese, procura-se dar uma resposta aos problemas que têm surgido a partir das observações empíricas realizadas durante todo o trabalho desenvolvido em instituições de formação para actores e bailarinos.

A presente investigação, de carácter interpretativo, exigiu uma reflexão de natureza subjectiva, holística, fenomenológica e autobiográfica. Procura-se sustentar o conceito de «verdades provisórias», tal como afirma Adriana Gehres (2001):

Rompendo com a noção de Ciência neutra e objectiva, positivista em sentido *latu*, filósofos modernos como Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Ricoeur e pós-estruturalistas como Foucault introduziram a subjectividade e o indivíduo como elementos desencadeadores da criação científica, aqui entendida como verdades provisórias. (p. 34)

Apresenta-se uma fundamentação de ordem fenomenológica acerca do comportamento humano enquanto fenómeno de observação e interpretação em toda a sua subjectividade:

Essa atitude [de abertura do ser humano para compreender o que se mostra] é apresentada por Heidegger ao referir-se ao método fenomenológico de investigação (método tomado do grego *meta-odos* – *meta* significando após, além, e *odos* significando caminho – poderia ser traduzido para além do caminho, ou continuar o caminho). (Fazenda, 2002, p. 156)

Presentemente, consigo observar um processo artístico pessoal constituído por três momentos decisivos: um primeiro, onde o mais importante era «fazer» (mais especificamente, «imitar» ou «executar» os movimentos dados pelos coreógrafos); um segundo, onde surgiu a necessidade de uma profunda reflexão acerca desse «fazer» (tentar compreender os fenómenos que permitem esse «fazer»); e, um *Terceiro (Corpo)*, onde o cruzamento entre o fazer e a sua reflexão levou à *incorporação* da reflexão do «fazer». Já não é o corpo que só «fazia», também já não é o corpo que reflectia sobre esse «fazer» mas é “este” *Terceiro Corpo – disponível, híbrido e não hierárquico* – que incorpora todo este processo. Torna-se assim possível, por um lado assumir e desenvolver uma pedagogia e, por outro lado, estruturar o processo metodológico fundamentado nesta dissertação.

Nesta dissertação, existe uma recolha de dados analisados de forma académico-científica, fundamentados através de conceitos e teorias, interpretados e, conseqüentemente, sistematizados. Trata-se de materiais de natureza efémera, razão pela qual assumimos a subjectividade da percepção como espaço de reflexão e acção:

A nossa percepção e a nossa presença perceptiva no mundo estão além do juízo positivo ou negativo, de críticas e opiniões negativas. Nesse sentido, a fé perceptiva é mais velha do que qualquer juízo, e a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, e essa experiência revela-se verdade, independentemente de ser visível ou não. Assim, perceber ou imaginar são apenas duas formas de pensar, sabendo que o imaginário não é um pensamento de ver ou sentir, mas de ter uma imanência de verdade sobre o que não é visto nem poderá ser sentido. O mundo é o mesmo para todos, porque ele é o que julgamos perceber e esta é a única verdade, sendo que a fé perceptiva é a forma mais certa de contacto e relação com o mundo. Assim sendo, tanto a filosofia como a arte não trazem respostas às ansiedades humanas, às questões às quais tentam responder e que são anteriores à nossa vida e à nossa história, e a maior parte das vezes não encontram respostas. (Oliveira, 2007, p. 147)

O próprio decorrer prático da investigação, acompanhado paralelamente de toda a reflexão teórica, levou à adaptação do método de pesquisa. Começou-se pela construção de um curto questionário dirigido aos intérpretes/alunos acerca da metodologia de trabalho, com o objectivo de melhor compreender as suas percepções e atitudes face ao desenvolvimento da formação. Por este motivo foram colocadas duas questões abertas sobre



os aspectos considerados essenciais para a construção da metodologia. As questões apresentadas foram:

- 1 – Tendo em consideração a partitura *Eu, Eu e Os Outros, Eu e O Outro*, descreve a tua acção.
- 2 – Em que medida esta partitura cumpre metodologicamente os objectivos da compreensão cénica.

Este questionário foi aplicado aos intérpretes solicitando uma resposta directa. A entrega aconteceu no final do semestre formativo e todos os alunos/intérpretes, cujos nomes foram substituídos por nomes fictícios, responderam dentro de um prazo estabelecido de modo a permitir a análise dos dados. Seguimos uma perspectiva de análise de conteúdos com um enfoque fenomenológico:

O método fenomenológico não se limita a uma descrição passiva. É simultaneamente uma tarefa de interpretação que consiste em pôr a descoberto os sentidos menos aparentes, os que o fenómeno tem de mais fundamental. (Masini, 2002, p. 63)

Foi também utilizada, para análise, a gravação em vídeo como forma de registo de várias sessões. Foram observadas, com particular atenção, todas as alterações na formação do intérprete, que foram objecto de uma observação sistemática da minha parte e, também, objecto de contínuas reflexões partilhadas com o intérprete. Esta observação, na relação professor-intérprete, motivou um diálogo constante que permitiu analisar as oscilações evolutivas no desenvolvimento dos materiais cénicos, balançando conscientemente entre a objectividade das acções elaboradas e as suas observações subjectivas:

Para a fenomenologia, a unidade do mundo, antes de ser possuída pela consciência como uma realidade e identidade, existe por si só como um projecto do mundo, que o sujeito não possui mas ao qual não se cansa de dirigir. A aquisição mais importante da fenomenologia é, sem sombra de dúvida, ter juntado o extremo subjectivismo e a extrema objectividade na sua noção do mundo e da racionalidade. O mundo fenomenológico não é do ser puro, mas o de ser que surge da intersecção das suas experiências com as do outro. (Oliveira, 2007, p. 145)

A descrição da proposta de intervenção assume um carácter essencialmente reflexivo que corresponde a uma metodologia justamente baseada na prática de uma partitura (descrita seguidamente), cuja natureza pedagógica procura estimular permanentemente o intérprete a constituir-se como objecto e sujeito da construção cénica. Através disso, pretende-se levar o intérprete a criar as suas situações/*problema* e, conseqüentemente, a encontrar as necessárias respostas. No entanto, as próprias situações/*problema* que o intérprete cria são «sujeito» da própria construção: «Lecteurs, pardonnez-moi donc de tirer quelquefois mes exemples de moi-même: car pour bien faire ce livre, *il faut que je le fasse avec plaisir.*»<sup>121</sup> (Rousseau, 1998, p. 323).

---

<sup>121</sup> Leitores, perdoem-me então usar por vezes exemplos de mim mesmo: pois para fazer bem este livro, é preciso que o faça com prazer.

## IV – PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

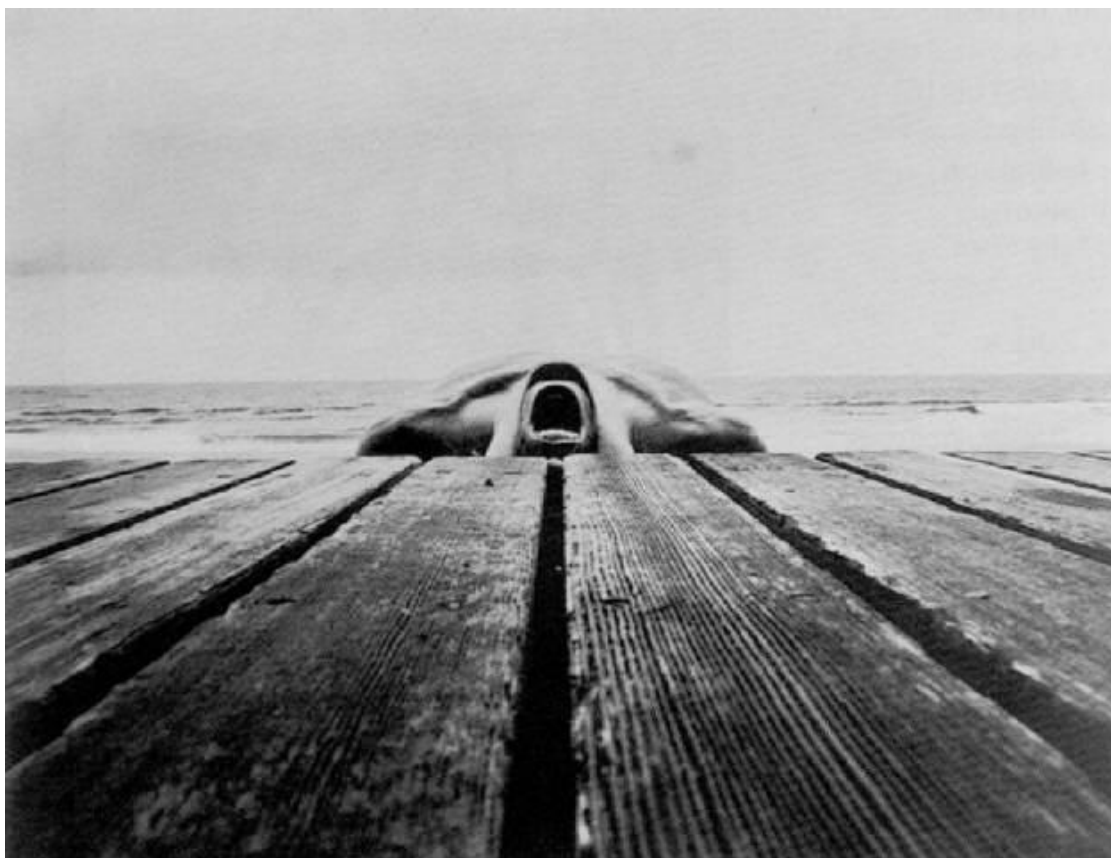


Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

Sarebbe una vanità davvero ingenua se credessimo, poiché abbiamo trovato un particolare cammino, che questo debba essere l'unico cammino possibile e quindi "reale". E non meno ingenui saremmo se dimenticassimo che gli obbiettivi che cerchiamo di raggiungere, le idee e le teorie che costruiamo con il fine di raggiungerle, e i vincoli e gli ostacoli che incontriamo nel corso del nostro tentativo sono tutti quanti prodotti della nostra maniera di concettualizzare l'esperienza.<sup>122</sup> (Von Glasersfeld apud Cerruti, 2009, p. 55)

---

<sup>122</sup> Seria uma vaidade mesmo ingênua se acreditássemos, precisamente porque encontramos um caminho especial, que este tenha de ser o único caminho possível e por isso "real". E não seríamos menos ingênuos se esquecêssemos que os objectivos que procuramos alcançar, as ideias e as teorias que construímos com o fim de as atingir, e os vínculos e os obstáculos que encontramos durante as nossas tentativas, são todos produtos da nossa maneira de conceptualizar a experiência.

## Metáforas, conceitos e práticas

### 1.1. *Aprender a desaprender*: pressupostos sobre a formação do intérprete

Temos de encontrar algo que esclareça a partir de fora, algo que vá para além ou sob esta realidade, algo que nos dê uma espécie de visão em êxtase, que perdure por muito mais tempo do que a própria realidade. (Herzog & Paganelli, 2009, p. 53)

Neste capítulo, passo a descrever de forma fundamentada a minha proposta de intervenção em relação à formação do intérprete. Desenvolvi uma estratégia de trabalho a partir dos conceitos mais relevantes anteriormente abordados e que agora são apresentados com o intuito de esclarecer os aspectos práticos da proposta conceptualmente já justificada.

Ao longo da sua formação, o intérprete vive, de forma mais ou menos subjacente, um sentimento de *transitoriedade* que levanta algumas dificuldades para consolidar as suas experiências de forma definitiva:

O carácter transitório realiza o fluxo em detrimento à fragmentação. O significado não é fixo, como pretendia a modernidade; o conhecimento é móvel, maleável, múltiplo e depende deste carácter para manter-se. (Sloterdijk, 2006, s.p.)

Este fenómeno de fragmentação é o reflexo dos aspectos da sociedade em que o intérprete vive e a sua maneira de pensar. Esta qualidade fragmentada do seu «estar» no processo de formação é um lugar onde o intérprete se afirma, mas é, ao mesmo tempo, o lugar onde ele percepçiona e manifesta dificuldades em reconhecer materiais que necessita de desenvolver: enquanto «descobridor de novas ficções» deseja ao mesmo tempo ter respostas definitivas. Isto não acontece. O intérprete pretende consolidar os seus materiais, mas as qualidades de carácter eminentemente transitório não lhe permitem que isso aconteça como ele desejaria. Por muito que deseje consolidar as suas descobertas e qualidades cénicas, o intérprete, enquanto sujeito e objecto da sua formação, não encontra mais do que uma consolidação transitória: quando isso acontece e o intérprete finalmente aceita este conceito de transitoriedade, passam a existir os pressupostos para

o início de uma verdadeira compreensão, que conduz a uma possível consubstanciação das suas qualidades cénicas. O intérprete reconhece a natureza dos princípios que regem o seu percurso e possibilita a compreensão dos fenómenos subjacentes à transitoriedade descrita.

O sentimento de *transitoriedade* deve-se a dois factores importantes: primeiro, à identidade pessoal do intérprete presente paralelamente à sua aprendizagem (devido à natureza evolutiva e em contínua transformação da identidade, o intérprete não consegue percepção-la de forma suficientemente estável): «Em todos os tipos de si em que podemos pensar, há sempre uma noção dominante: a noção de um indivíduo limitado e singular, que muda contínua e suavemente ao longo do tempo mas que, de certo modo, permanece igual.» (Damásio, 2004, p. 163). Em segundo lugar, ao facto de se trabalhar com materiais de natureza efémera e sujeitos a uma constituição impermanente.

No intérprete em formação existe uma confrontação diária entre a própria experiência vivida e todas as novas informações recebidas que, cada vez, se tornam mais incessantes e alteram as suas certezas. Em cada dia, o intérprete equaciona os conceitos das suas criações e depara-se com a necessidade de reformular e/ou reiterar as suas ideias. O intérprete é levado a formular questões e a colocar problemas sem lhes poder responder na sua totalidade e sem se poder fixar em soluções acabadas, sem conseguir encontrar repostas completas e definitivas.

Neste sentido, para que o processo de aprendizagem possa começar, o intérprete necessita de investir num processo aparentemente contrário ao tradicional: torna-se indispensável começar por ***aprender a desaprender***. Mais especificamente, o intérprete deve procurar um espaço de possibilidades que não seja exclusivamente dependente da sua biografia e sobretudo de estereótipos comportamentais pré-estabelecidos: «Substituam a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.» (Deleuze & Guattari, 2007, p. 200). Ele precisa, de alguma maneira, de «esquecer»:

«O esquecimento», insistira Nietzsche, «é uma propriedade de toda a acção», e prosseguira citando a frase de Goethe segundo a qual o homem de acção não tem consciência. Por isso, Nietzsche podia acrescentar, o homem de acção, o verdadeiro

poeta, «também não tem conhecimento: esquece a maior parte das coisas para poder fazer uma coisa, é injusto para aquilo que o antecedeu, e reconhece apenas uma lei – a lei do que vai acontecer». (Bloom, 1991, pp. 68-69)

Apesar de se referir ao trabalho do corpo do bailarino *pós-moderno*, a afirmação da investigadora Ana Mira (2008) acerca da possibilidade de criar «novas reinscrições» parece poder aplicar-se ao trabalho do intérprete contemporâneo que nesta tese investigo:

Estes processos contêm a possibilidade de intervir na transformação e mudança de *formações* incorporadas. No entanto, trata-se de uma prática continuada, ou seja, a desconstrução nunca é totalmente alcançada, mas o bailarino trabalha no sentido de um corpo disponível a ser reinscrito de “outras” formas. (Gardner in Dempster, 1996, p. 50) A noção de corpo *pós-moderno*, implícita na experiência da dança que sustenta a presente pesquisa, abre a possibilidade de desinvestir o corpo das suas inscrições destruturando-se, e de incorporar, criando “novas formações”, um outro conhecimento, com o qual se encontra comprometido (a longo prazo), manifestando-se dentro e fora do espaço da *performance*. (p. 21)

Este processo, de «desinvestir o corpo das suas inscrições», remete à articulação entre o conceito de «esquecimento» e de «des-aprendizagem». Se por um lado é utópico pensar que o corpo possa esquecer, por outro lado o corpo transforma-se. Ao fazê-lo e ao reconhecer esta transformação o intérprete desinveste-se das suas inscrições (entre as quais encontramos a biografia e os estereótipos comportamentais). Ele não esquece: «Aprende a desaprender», ou seja, reorganiza e recicla sentidos. Efectivamente, o intérprete procura não quando sabe, mas quando se dispõe a encontrar aquilo que não sabe: «As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, génese do acto de pensar no próprio pensamento.» (Deleuze & Guattari, 2000, p. 240).

Este processo deve acontecer todos os dias, permitindo ao intérprete distanciar-se do problema dos materiais cénicos estarem sempre sujeitos a interpretação. No entanto, é necessário admitir que os materiais possam não ter nenhuma interpretação e ser apenas o que são.

Na prática pedagógica que desenvolvo, observo que o intérprete vive mal quando não consegue dar uma interpretação/sentido àquilo que faz; existe um desconforto com a ausência de interpretação. Em todo o percurso

formativo é facilmente observável que existem sérias dificuldades em enfrentar o material cénico, sem lhe atribuir uma qualquer interpretação/significação possível.

Deste modo, seria ideal conseguir que o intérprete aprendesse a não restringir cada acção a um significado específico (eliminando possivelmente a interpretação), e compreendendo que qualquer acção que faça é antes de mais uma acção e qualquer coisa que pode ser outra coisa para além dela. Mas antes disto é uma acção. Mais nada.

Se pensamos que cada uma das nossas percepções é, já em si, uma interpretação, será fácil entender a razão pela qual vivemos mal com a ausência de interpretação que, em absoluto, é objectivamente impossível: é como mergulhar num vazio, tentando anular qualquer tipo de sentido antes mesmo dele aparecer. É necessário assim criar uma *tábua rasa*, que permita todas as possibilidades, mas, ao mesmo tempo, não retire ao intérprete a sua identidade em contínua transformação e evolução.

Numa escola de arte, pode parecer absurdo e contraditório instituir uma pedagogia cujo objectivo consiste em conduzir o intérprete (ainda em fase de desenvolvimento estrutural) a um percurso o mais próximo possível da objectividade da acção, em detrimento da sua interpretação. No entanto, isto significa proporcionar-lhe os instrumentos necessários (numa segunda fase) a fim de estabelecer critérios e «pontos de vista» capazes de o aproximar com lucidez da criação artística. Este conceito de objectividade da acção virá ajudar o intérprete a desenvolver e compreender as ferramentas que estruturam o cerne das pedagogias das linguagens contemporâneas. O intérprete encontra dificuldade quando tenta compreender a epistemologia dos discursos cénicos, razão pela qual necessita de uma base objectiva que só a «acção não interpretada» lhe permite.

A objectividade da acção é o pilar possível da construção, fundamentação e salvação da pedagogia da *escrita cénica contemporânea*.

Normalmente, verifico que o intérprete que começa um caminho pedagógico nas *escritas cénicas contemporâneas* procura instintivamente, desde o princípio, dar um sentido a tudo o que faz. É complexo, para ele,

aceitar que um objecto ou uma acção não são nada mais, nem menos, do que aquilo que são.

É necessário estruturar o trabalho do intérprete através de um percurso onde ele possa identificar e reconhecer «os objectos» na sua objectividade. Trata-se de uma espécie de «aprendizagem da cedência»: ceder às próprias convicções, desistir dos pontos de vista pré-estabelecidos e anular interpretações subjectivas. É importante abrir um espaço onde seja possível trabalhar numa investigação consistente cujo objectivo principal não é «executar algo», mas sim entender as possibilidades que o objecto admite.

Pretende-se ajudar o intérprete a compreender a conhecida ideia do pintor Frank Stella: «Uma pintura não é mais do que uma tela com tinta em cima», ou seja, que o intérprete, a partir da objectividade das coisas, desenvolva uma subjectividade própria – o tal ponto de vista do qual derivam os caminhos da criação.





Pintura de F. Stella. *Hyena Stomp*, Tate Collection

O que nós vemos das cousas são as cousas. / porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra? / Porque é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos? / Se ver e ouvir são ver e ouvir? / O essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, / Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê / Nem ver quando se pensa. / Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!), / Isso exige um estudo profundo, / Uma aprendizagem de desaprender / E uma sequestração na liberdade d'aquelle convento / De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas / e as flores as penitentes convictas de um só dia, / Mas onde afinal as estrelas / Nem as flores senão flores, / Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores. (Caeiro, 1994, p. 74)

Tal como as flores no poema de Alberto Caeiro, é necessário que o intérprete reconheça as suas próprias percepções, mas que, ao mesmo tempo, seja capaz de as transformar em materiais cénicos, sujeitando-os e

sujeitando-se sempre a uma contínua transformação. O símbolo não é a realidade, mas é o que o intérprete precisa de reconhecer e assimilar, se pretende transformar o mundo através da sua acção cénica. Simbolizar é sempre uma forma de apropriar e interpretar a realidade:

Quando descrevemos o que vimos, estamos dando uma interpretação da realidade que nos parece objetiva; o mundo exterior existe (...). O que tomamos por realidade é apenas uma forma de interpretar o que vemos; os mesmos factos podem ser interpretados por outras pessoas de forma diferente, de acordo com a sua maneira de ser, o seu sentir ou o seu estado de espírito do momento. Não se nega a existência de uma realidade exterior, mas nega-se a possibilidade de uma objectividade humana universal. (Dos Santos, 2009, p. 176)

A impossibilidade de «uma objectividade humana universal» não pode, no entanto, ser tomada como condição *a priori*, sobretudo no plano pedagógico, porque tal remeter-nos-ia para um espaço de manifestações avulsas, onde o sentido para a acção que se quer desenvolver acabaria contagiado por esta natureza avulsa e algo errática: «Somos apenas “os intérpretes das interpretações”».» (Steiner, 2008, p. 15).

Por simbolizar entende-se a apropriação do real: ao interpretar o real, inaugura-se nele um sentido (inédito), o que significa ter reduzido a realidade ao seu mínimo de interpretação e ao seu máximo de objectividade. Só assim, sobre a matéria-prima de que nos servimos para criar — a realidade ou aquilo que tomamos por tal — será possível verdadeiramente inaugurar sentidos, ou seja, simbolizar.

Afirma Peter Bondanella (1998) acerca do livro de Umberto Eco *O Nome da Rosa*: «A linguagem e a vida são tão ricas de significados que devem ser tratadas como a imagem de Eco da rosa, como uma concha vazia dentro da qual podem ser vertidos múltiplos significados.» (p. 136).

O intérprete não deve abandonar a sua biografia e a sua identidade mas construir o seu percurso através de uma confrontação despojada do seu *Eu* (com os *Outros* e com o *Outro*), de modo a incidir directamente e de uma forma clara na construção cénica. Pretende-se que o intérprete seja capaz de procurar através do que é, (portanto deve existir um processo de consciencialização dos seus saberes — biografia e identidade), mas também se pretende que ele se disponibilize para encontrar o que de novo pode vir a

descobrir, numa relação entre o seu passado (as biografias) e o seu possível futuro (as ideias), trabalhando no presente (a criação): «Viver o invivível, dar lugar à morte no meio da própria vida» (Steinweg, 2008, p. 14). Trata-se de uma busca interminável que pode vir a concretizar-se quando o intérprete aceita conscientemente e se compromete directamente com um processo de *des-aprendizagem*, abrindo as portas a uma *receptibilidade consciente*. Desta forma, permite ao desconhecido tornar-se uma *possibilidade*. Enquanto descodifica e consciencializa os seus processos, o intérprete encontra os procedimentos que lhe permitirão encontrar os códigos necessários à criação da convenção cénica.

Quando aceita que a solução não é o ponto de chegada mas sim cada momento de cada processo, o intérprete descobre a percepção do sentido cénico de uma forma clara e legível, apesar de se tratarem de materiais de criação cujo valor é sempre algo de passageiro e permeável: «A tentativa de alcançar alguma coisa é que dá um certo significado à nossa existência.» (Herzog & Paganelli 2009, p. 54). Quando isto acontece, o corpo do intérprete metamorfoseia-se inconscientemente enquanto lugar de uma *des-aprendizagem* consciente: aqui, o intérprete *aprendeu a desaprender* porque se tornou capaz de se disponibilizar inteiramente, sem qualquer julgamento, possibilitando uma metamorfose consciente.

Na *escrita cénica contemporânea* que procuro contextualizar, a criação é sempre uma obra em aberto e a descrição dela é uma possibilidade que permite a sua sobrevivência:

A verdade não pode nunca ser capturada, não pode ser completamente descrita, e contudo devemos tentar fazê-lo. Mas há algo dentro do coração humano, dentro da alma humana, que anseia por este conhecimento e que procura perceber o mundo tal como é, mesmo que tantas questões permaneçam por responder. (Herzog & Paganelli 2009, p. 54)

O percurso de formação e de criação é constantemente posto em causa por qualquer dos acontecimentos que o intérprete vivencia, tratando-se de objectos sempre assentes na sua irrepetibilidade. O intérprete necessita de reformular constantemente as suas certezas: «O ser humano, a partir da sua imprecisão, comete constantes erros mas aprende com eles e vai corrigindo

permanentemente os seus rumos vitais» (Savater, 2003, p. 25). Isso cria uma imprevisibilidade que pode ser sustentada através de uma atenta e contínua modificação da relação com a descoberta dos materiais propostos.

Todos os materiais reconhecíveis no âmbito de conceitos aplicados ao trabalho estão sujeitos a uma prática constante, tornando-se extremamente susceptíveis a modificações: são objecto de estudo, análise, reflexão e desenvolvimento, são classificados apenas temporariamente porque o seu significado depende e reside na capacidade de acompanhar as suas perpétuas mutações e consequentes metamorfoses. Nenhum dos materiais que o intérprete descobre e classifica cada dia está sujeito a uma possível fixação. Tudo está constantemente em perpétua oscilação. E é nesta constante oscilação que tanto o intérprete como o pedagogo procuram os caminhos de uma construção da *escrita cénica contemporânea*.

Através da proposta de intervenção que utilizo, e que à frente descrevo, consegui observar uma série de transformações que acontecem no intérprete: habitualmente ele passa a perceber organicamente o seu trabalho no momento em que encontra, integra e, acima de tudo, aceita, *todas as alterações* que acontecem na sua formação. Entendo por *aceitação de todas as alterações* a compreensão de qualquer tipo de informação que, quotidianamente, o intérprete adquire e que cada dia se modifica na sua evolução. Esta *aceitação das alterações* é o reflexo de uma percepção orgânica, que permite ao intérprete desenvolver as suas capacidades metamórficas: o intérprete consegue implicar-se nos materiais que ele próprio descobre fazendo-os circular no interior dos processos de criação como parte integrante do seu presente.

Acompanho a evolução do intérprete observando a relação sensível que o corpo consegue estabelecer no desenvolvimento da sua identidade. Citando Levi-Strauss, José Gil (1997) afirma:

Se, na própria base da comunicação humana, há a «identificação que consiste na apreensão global dos homens e dos animais como seres sensíveis» e que «precede a consciência das oposições»<sup>123</sup>, uma teoria de identificação não poderá negligenciar o papel que o corpo desempenha nesse campo. (p. 52)

---

<sup>123</sup> A obra e o autor citados por Gil são: C. Levi Straus, *Jean-Jacques Rousseau, Fondateur des sciences de l'homme*, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel, 1962.

O corpo é, com efeito, o primeiro comunicador e, mesmo inerte, diz sempre algo. Comunica-se logo com a sua materialidade, anuncia-se com ele uma certa forma de identidade. É um elemento de comunicação por excelência; o corpo, mesmo sem palavra, é *informado* – tem uma forma e com ela informa-nos. O intérprete deve obrigatoriamente descobrir este conhecimento: saber percepção esta informação de que está *in-formado*.

Como pedagogo vivencio e observo as modificações, ajudando atentamente a traçar caminhos e a abrir novos percursos. Tento estar sempre presente, partilhando cada vez mais as informações necessárias para que o intérprete consiga formar os instrumentos necessários à *evolução do sensível*, que constituem uma consciência estética. Marco Dallari (2005) lembra-nos que «Baumgarten conia il termine *Aesthetica* dalla radice greca *Aisth* e dal verbo *Aisthanomai* che vuol dire rapportarsi a qualche cosa attraverso i sensi.»<sup>124</sup> (p. 97).

Para fazer evoluir o sensível, procuro saber escutar e deixar evoluir as descobertas do intérprete, confiando também nos seus «saberes», valorizando a sua identidade complexa e as suas ambições, tornando-o livre de efectuar as suas escolhas, independentemente das estéticas e das ideologias de cada um. Acompanhar a evolução do sensível significa tornar o intérprete responsável e *consciente* das suas possibilidades, seguindo o curso *kantiano*, através do fenómeno das informações sensíveis. É por isso fundamental oferecer ao intérprete os instrumentos necessários para constituir uma relação clara entre si e os objectos, fenómeno esse que, segundo Damásio (2004), define a consciência: «A consciência depende da construção e manifestação internas de novos dados de conhecimento relacionados com a interacção entre o organismo e um objecto.» (p. 200).

O pedagogo trabalha entre a confiança e a vulnerabilidade da evolução do intérprete porque, como dizia Ovídio, é o «descobridor de mistérios». Tal como o intérprete, o pedagogo tem também a obrigação de se despojar do seu egocentrismo, do seu dogmatismo e partilhar com toda a sua

---

<sup>124</sup> Baumgarten cunha o termo *Aesthetica* da raiz grega *Aisth* e do verbo *Aisthanomai* que significa relacionar-se com qualquer coisa através dos sentidos.

vulnerabilidade os seus conhecimentos, mantendo a sua disponibilidade para, a qualquer momento, poder responder às inúmeras e sempre variadas questões que os intérpretes podem sempre ser capazes de levantar:

Insegnanti eccellenti, capaci di accendere un fuoco nelle anime nascenti dei loro allievi sono forse più rari degli artisti virtuosi o dei saggi. Maestri di scuola, allenatori di mente e corpo, consapevoli della posta in gioco, del rapporto tra fiducia e vulnerabilità, della fusione organica tra responsabilità e risposta (che io chiamerei «responsibilità», answerability) sono pericolosamente rari.<sup>125</sup> (Steiner, 2004, p. 24)

Ensinar é *tocar* a vida de qualquer intérprete, tal como refere ainda George Steiner (2004):

Insegnare seriamente é toccare ciò che vi é di più vitale in un essere umano. È cercare un accesso all'integrità più viva e intima di un bambino o di un adulto. Un maestro invade, dischiude, può anche distruggere per purificare e ricostruire. Un insegnamento scadente, una pedagogia di routine, uno stile di istruzione che è, consapevolmente o meno, cinico nei suoi obbiettivi meramente utilitari, sono rovinosi. Distruggono la speranza alle radici. Un insegnamento di cattiva qualità é, quasi letteralmente, un assassinio e, metaforicamente, un peccato. Immiserisce lo studente, riduce a grigia inanità la materia insegnata. Insinua nella sensibilità del bambino o dell'adulto il più corrosivo degli acidi, la noia, le esalazioni dell'*ennui*. Un insegnamento morto, esercitato dalla mediocrità forse inconsciamente vendicativa di pedagoghi frustrati, ha ucciso per milioni di persone la matematica, la poesia, il pensiero logico.<sup>126</sup> (p. 24)

Como a etimologia testemunha, o pedagogo é um condutor «*agogé* (condução)» de crianças «*paidós* (criança)» («*paidós-agogé*»). Se no nosso caso, o da formação de um intérprete, não estamos a falar de crianças, teremos que nos confrontar com o conceito de «condução».

---

<sup>125</sup> Professores excelentes, capazes de acender um fogo nas almas nascentes dos seus alunos, são talvez mais raros que os artistas virtuosos ou que os sábios. Mestres-escola, treinadores de mente e corpo, conscientes do que está em jogo, da relação da confiança e vulnerabilidade, da fusão orgânica entre responsabilidade e resposta (que eu chamaria «responsibilidade», answerability) são perigosamente raros.

<sup>126</sup> Ensinar seriamente é tocar aquilo que é mais vital no ser humano. É procurar um acesso à integridade mais viva e íntima de uma criança ou de um adulto. Um mestre invade, abre, pode até destruir para purificar e reconstruir. Um ensino decadente, uma pedagogia de rotina, um estilo de instrução que seja, conscientemente ou não, cínico nos seus objectivos meramente utilitários, são ruinosos. Destroem a esperança nas raízes. Um ensino de má qualidade, é, quase literalmente, um assassinio e, metaforicamente, um pecado. Empobrece o estudante, reduz a matéria ensinada à cinzenta inanidade. Insinua na sensibilidade da criança ou do adulto o mais corrosivo dos ácidos, o tédio, as exalações do *aborrecimento*. Um ensino morto, exercitado por conta da mediocridade, talvez inconsciente vingança de pedagogos frustrados, matou para milhões de pessoas a matemática, a poesia, o pensamento lógico.

É inevitável que o percurso do intérprete seja instável porque os materiais sobre os quais trabalha representam sempre o ser humano na sua natureza mais complexa. Ele é sempre *objecto* e *sujeito* dos seus materiais:

Que obra de arte é o homem, que nobre na razão, que infinito nas faculdades, no movimento e na forma que admirável e preciso, como um anjo nos actos, ou um deus na apreensão: a beleza do mundo, a paragona dos animais. (Shakespeare, 2007, Hamlet, II: ii, p. 67)

Na formação do intérprete, o papel do pedagogo é o de «orientador de percursos», com vista à descoberta de saberes, e também, no que diz respeito à *escrita cénica contemporânea*, de um «artífice de hipóteses». Colmatando o hiato entre educação e criação contemporânea, o pedagogo tem obrigação de abrir os caminhos da criação ao intérprete, de o ajudar a reflectir sobre o seu estar em cena, de o confrontar com todos os percursos dos múltiplos recursos possíveis da construção cénica e com as suas fragilidades, de o incentivar a descobrir novas possibilidades e de questionar as suas realidades. O pedagogo necessita de facilitar a estruturação das identidades pessoais dos intérpretes e os conhecimentos necessários, através do reconhecimento e desenvolvimento das suas percepções:

All'interno del discorso che stiamo costruendo, l'arte diviene un paradigma della visione e dell'atteggiamento intellettuale che é auspicabile riuscire ad assumere nei confronti di ogni manifestazione dell'alterità e, all'interno di una riflessione pedagogica-fenomenologica, di qualsiasi cosa, evento o fenomeno che voglia progettualmente e intenzionalmente generare conoscenza.<sup>127</sup> (Dallari, 2005, p. 53)

Perante a mudança de paradigma da criação contemporânea, é difícil continuar a admitir a figura de um pedagogo com um pensamento único, que justifica as suas metodologias exclusivamente na sua prática artística. A incomparável figura do famoso *mestre-único*, para seguir toda a vida, (por exemplo, o *mestre-encenador* das antigas escolas russas), já não parece ser adequada às exigências de formação dos próprios alunos/intérpretes.

---

<sup>127</sup> No interior do discurso que estamos a construir, a arte torna-se um paradigma da visão e da atitude intelectual que é desejável conseguir assumir-se nos confrontos de todas as manifestações da alteridade e, no âmbito de uma reflexão pedagógico-fenomenológica, de qualquer coisa, evento ou fenómeno que queira projectiva e intencionalmente gerar conhecimento.

As convergências das linguagens não sustentam mais tal princípio. É necessário que o pedagogo aprenda a observar a transversalidade com que a *escrita cénica contemporânea* se constitui para que os seus saberes tenham uma visão mais abrangente. A *escrita cénica contemporânea* afirma-se como disciplina de criação transversal, de múltiplas linguagens e, consequentemente, necessita de uma estrutura académica que seja capaz de sustentar a transitoriedade dos seus pressupostos complexos. Trata-se de uma disciplina que se afirma como o lugar de grande convergência de pensamentos, ideologias e matérias que provêm de outras disciplinas, pertencentes a áreas do saber comuns ou díspares. Esta disciplina, pretende pôr em causa muitos dos tipos de *representação* que dela provêm, edificando-se cada vez mais nas contaminações das linguagens.

O pedagogo deve desencadear os mecanismos de que o intérprete necessita na construção das suas ideias sobre a *escrita cénica*. Todas as fórmulas devem ser construídas tendo em conta uma modificação constante no percurso do intérprete durante a sua formação: os materiais devem ser assumidos como um percurso sempre sujeito a grandes transformações e em constante mutação.

No capítulo seguinte, pretendo explicar a estruturação da proposta de intervenção, onde as constantes alterações na evolução na formação do intérprete são objecto de uma observação sistemática por parte do pedagogo e, também, objecto de contínuas reflexões partilhadas com o intérprete. Esta observação, na relação professor-intérprete, motiva um diálogo constante que permite analisar as oscilações evolutivas no desenvolvimento dos materiais cénicos.

A formação implica transmissão e elaboração de saberes e envolve sempre uma construção de representações do mundo e das suas experiências e estas mesmas experiências pressupõem o sujeito, uma consciência e um objecto. Ora, o problema que se enfrenta na pedagogia da *escrita cénica contemporânea* prende-se justamente com o facto de estes três factores serem, na realidade, «dois», porque o intérprete garante uma consciência, mas recolhe os outros dois factores num só: ele é *sujeito* e *objecto* dessa experiência o que provoca sempre conflitos e dúvidas acerca da compreensão



da criação. É um processo que requer muito tempo para ser realmente compreendido — porque ser *objecto* e *sujeito* do mesmo fenómeno provoca uma forte instabilidade no intérprete que não tem um instrumento fixo de referência fora dele: as matérias de estudo que o intérprete investiga e desenvolve resumem-se a uma problemática específica, ele é a própria matéria. Neste ponto, convergem os pressupostos pedagógicos: o intérprete fundamenta os seus estudos sobre materiais instáveis e complexos (o(s) ser(es) humano(s)) tentando, a partir daí, estruturar convenções cénicas que procuram a comunicação desses materiais instáveis e complexos (o(s) ser(es) humano(s)). E o único *porto de abrigo* do intérprete, o sítio onde pode sempre voltar, só reside nele próprio e em todas as experiências acumuladas que, como veremos mais à frente, têm no *Terceiro Corpo* o lugar onde criam as ferramentas para se estabelecer.

Todo o movimento de pensar o corpo é marcado pela ambiguidade própria de um *objecto* que é também o *sujeito* que pensa e se pensa. Vejo a minha mão em cima da mesa, como um *objecto*, e, no entanto, sou eu dentro dessa mão. O corpo é simultaneamente autor e suporte material da criação. Estabelece-se assim um confronto constante entre *ele* e *ele próprio*. O seu corpo é o testemunho constante de todas as modificações e todas as experiências se passam no seu corpo porque o seu corpo é ele.

É necessário que o pedagogo tenha a capacidade de fazer compreender ao intérprete que o material que ele investiga é ele próprio no momento presente:

Com efeito, o tempo está suspenso em sua própria realização: assim, como o lugar, sua natureza é incorpórea; invisível e intangível, ele só é corpo em um momento: o presente; antes do presente e depois do presente — no passado e no futuro —, ele absolutamente não é, um inexistente, um incorpóreo apto apenas a acolher corpos, só então tomando corpo ele próprio, no momento oportuno (...). O antes e o depois, protensão e retenção, dissolvem-se simultaneamente em um traço imperceptível e rapidamente extinto, deixando a descoberto a fragilidade do instante sem futuro. (Cauquelin, 2008, pp. 36-37)

O intérprete, através da descoberta dos materiais que constituem a *escrita cénica*, é confrontado quotidianamente com modificações que incidem no desenvolvimento das suas *personae*. Existe uma fronteira sempre

muito frágil entre a identidade do intérprete e as possíveis metamorfoses com que se confronta:

Não é provavelmente por um simples acaso histórico que a palavra “pessoa”, na sua acepção de origem, designa uma máscara. Trata-se antes do reconhecimento do facto de toda a gente estar sempre e em toda a parte, com maior ou menor consciência, a representar um papel... É nestes papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nestes papéis que nos conhecemos a nós próprios. (Park apud Goffman, 1993, pp. 31-32)

O dualismo *pessoa/intérprete* está sempre presente nos processos criativos, tornando-se sempre lugar de grandes oscilações emocionais e transformando-se no desafio mais importante na sua evolução.

É importante que o intérprete consiga compreender que este dualismo é uma falsa questão, porque, como já tive ocasião de afirmar, ele é sujeito e objecto dos seus materiais. Necessita, no entanto, de ter a lucidez necessária para reconhecer que a questão do dualismo *pessoa/intérprete* é falsa. Essa lucidez parte do pedagogo e deve chegar ao intérprete, para permitir uma evolução das suas qualidades: «Aquilo que alguém lúcido pode fazer é educar. Educar pessoas. As pessoas não têm acesso à lucidez não é por serem estúpidas, é sobretudo por serem ignorantes e uso a palavra em sentido não ofensivo.» (Damásio & Alves, 2008, p. 3).

Neste ponto, assinalo a lucidez a que Damásio se refere: esta lucidez do pedagogo facilita a transmissão de conhecimento e permite ajudar o intérprete a perceber as suas possibilidades e descobrir os seus limites, favorecendo a construção de uma forte consciência criativa. O objectivo pedagógico reside na possibilidade de o intérprete se apropriar conscientemente dos materiais sobre os quais trabalha, sendo por isso capaz de os manipular, estando apto para convergir, dentro das suas necessidades, numa possível construção cénica.

Trata-se de o conduzir a uma reflexão e a desenvolver o próprio pensamento através do seu corpo, onde reside a possibilidade de evolução:

A leitura dos inúmeros sinais exteriores imprime no actor emoções altamente subjectivas em contínua mutação, mas que só ganham expressão no comportamento exterior, no corpo físico e visível observado pelo *outro*. Este é o corpo concreto, que funciona anatomicamente, dentro dos limites da possibilidade, e que, agindo, produz factos. É o corpo do real, que se distingue do corpo que *eu* vivo. *Eu* sou a única

pessoa no mundo que não pode observar o próprio corpo de forma absolutamente externa. Este corpo emocional funde-se com o pensamento, é o corpo do impossível, da ausência de dimensões espaciais e do tempo cronológico. (Pereira, 2008, p. 7)

É um facto que não podemos deixar de pensar, mas é também um facto que não podemos pensar sem corpo. Sirvo-me, por isso, de uma visão *não cartesiana* do ser humano e reconheço a importância dos estudos realizados por António Damásio, que identificam os conceitos abaixo enunciados, onde a relação *mente/cérebro/corpo* é finalmente declarada como uma relação completamente integrada:

É preciso remontar à ideia que eu tenho da posição do cérebro. A ideia de não ver o cérebro e o resto do corpo, e a mente, como coisas separadas, que é infelizmente a visão tradicional que nos vem de Descartes, e que é e foi sempre uma visão natural para o espírito humano. Não vale a pena atacar o pobre Descartes que, por sua convicção ou por razões sociopolíticas compreensíveis, trouxe reforço à ideia. (...). Ora eu vejo a relação como extremamente integrada. Existe um corpo, o «body-proper», existe um cérebro dentro do corpo que tem tido como função na evolução biológica a regulação da vida do corpo. (Damasio & Alves, 2008, p. 2)

Todos os dias, nas aulas, existe uma confrontação que fortalece as ideias subjacentes a esta dissertação. São inúmeras as discussões que acontecem quotidianamente com os intérpretes<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Igualmente importantes são os encontros com antigos intérpretes-alunos, que, apesar de terem concluído os estudos há muito tempo, mantêm um discurso sempre muito intenso em relação ao trabalho desenvolvido durante a sua formação. É importante ouvi-los depois de terem terminado os estudos e perceber como é que os materiais desenvolvidos, analisados, discutidos e, acima de tudo, praticados ao longo da formação são *parte viva* do trabalho que eles realizam nas suas criações. O mais frequente é a memória que eles associam à realização dos próprios trabalhos, que, como diz a maior parte deles, lhes confere uma ampla faculdade de compreensão acerca da construção cénica dos materiais: privilegiam a necessidade de ter um ponto de vista. Há pouco tempo assisti a um espectáculo na sala principal da Culturgest, ao lado de um antigo intérprete-aluno que encontrei por acaso. Foi aliciante partilhar a análise do espectáculo a que assistimos: discutiu-se acerca do trabalho desenvolvido na Escola Superior de Teatro e Cinema e, acima de tudo, foi importante perceber de que forma todo esse trabalho partilhado estava a funcionar no percurso dele como intérprete e, também, como espectador. Na conversa que tivemos, foram inúmeras as referências que ele fez ao nosso trabalho, sobretudo no que diz respeito à compreensão da *consciência cénica*, revelando uma capacidade de análise muito clara e eficaz. Foram lembrados momentos em que nos confrontámos e discutimos nas aulas os mecanismos da *escrita cénica*, bem como as consequências que isso tinha na sua concretização. Percebi através desta conversa que as primeiras dúvidas que ele tinha sobre a transição entre uma ideia e a criação se começavam a esclarecer e, como ele referiu, «todo o processo se metabolizou de uma forma extremamente orgânica nos seus projectos.» Este processo de confrontação quotidiana, em espaço de aula, acontece todos os dias e permite ao intérprete aproximar-se da capacidade de entender em que momento o material que constantemente produz nas aulas passa a ser *material possivelmente cénico*.

Uma *realidade* torna-se uma possível realidade cénica quando o intérprete é capaz de reconhecer e estabelecer para si uma convenção cénica; dito de outro modo, quando o *corpo-signo* é já, em toda a sua dimensão significativa, significado.

Como e quando é que a *escrita cénica* está presente e é percebida conscientemente?

O intérprete começa a descobrir materiais através do entendimento de si próprio e da possibilidade para desenvolver uma *construção metamórfica*, sujeita a alcançar outras realidades – *cénicas*. O objectivo é confrontar o intérprete com a capacidade de conseguir mover a sua *atenção* durante o trabalho. Prefiro sempre falar de *atenção* e não de concentração. Este conceito levanta uma questão fundamental na investigação das qualidades do intérprete: a diferença entre a *concentração* do intérprete e a sua *atenção*. A *concentração* (direccionada de fora para dentro) fecha-o sobre si próprio, num movimento centrípeto, que diverge em relação ao outro, criando dificuldades à comunicação, e converge unicamente no intérprete. A *atenção* (direccionada de dentro para fora) abre ao intérprete a capacidade de comunicar, através de si, com o mundo, num movimento de centrífugo, que diverge do intérprete, mas converge, relativamente ao outro, incluindo-o mais facilmente no processo de comunicação, o que permitirá a ambos tomarem decisões importantes:

Reconhecer que “sou este corpo” não é reduzir o mistério dos meus anseios e dos meus pensamentos fluidos a um conjunto de mecanismos, ou o meu “eu” a um robô determinado. Em vez disso, é afirmar o carácter misterioso desta forma física. Não é encerrar a consciência no interior da densidade de um objecto fechado e limitado porque, como veremos, as fronteiras de um corpo são abertas e indeterminadas; mais semelhantes a membranas do que a barreiras, definem uma superfície de metamorfose e troca. (Abram, 2007, p. 47)

A *atenção* é um instrumento que reforça as qualidades do intérprete, facilitando a construção da *escrita cénica*:

Attention is a powerful tool. It can be used and misused, consciously and unconsciously. The quality and depth of one's attention is ultimately what counts most in every situation. Attention is, after all, one of the few aspects of life that one can control. The only gift we can give to a situation is the force of our attention. We

can control attention and the quality of our attention. When attention is compromised, the outcome is weaker.<sup>129</sup> (Bogart, 2007, p. 52)

Quando o intérprete está atento acede aos objectivos com mais qualidade, liberdade e rigor cénico, alcançando os sentidos de forma mais alerta e eficaz, sobretudo no que diz respeito à orientação dos seus propósitos. Justamente, por isso, a propósito da filosofia da atenção, Fernando Gil (1996) afirma:

A filosofia da atenção confirma estas elucidações. A atenção encadeia-se com a orientação e termina numa fixação. A não-orientação é a ausência de todo o sentido: «sentido» quer dizer ao mesmo tempo significação e direcção, porque a significação se prende preventivamente com a orientação do pensamento... A atenção redobra e ao mesmo tempo concentra a orientação. O domínio da orientação é mais lato; nem sempre há «coincidência» entre «o facto — de estar dirigido para —, — virado para —, que caracteriza apenas a actualidade, e a atenção que *destaca* do seu fundo os objectos da consciência sobre os quais incide (p. 107)

Incentivo sempre o intérprete a estar atento aos lugares onde necessita de encontrar as significações dos seus objectivos, motivando-o a um permanente estado de alerta. Isso convida-o a mover a atenção para os lugares onde percepçiona interesse cénico, obtendo assim uma qualidade diferente na produção dos acontecimentos: «The moment one gives close attention to anything, even a blade of grass, it becomes a mysterious, awesome, indescribably magnified world in itself. Almost an “unrecognizable” world.»<sup>130</sup> (Miller, 1965, p. 53).

Ao longo da aula, o objectivo reside na capacidade de conseguir organizar as informações necessárias para construir as intenções propostas, um continuo *work in progress*, aberto ao mundo e às suas potencialidades. Todas estas informações são um conjunto de regras que delineiam todas as técnicas necessárias para suportar a concretização dos objectivos cénicos.

---

<sup>129</sup> A atenção é um instrumento potente. Ela pode ser usada e abusada, consciente e inconscientemente. A qualidade e a profundidade da nossa atenção é, em última análise, o que mais conta em cada situação. A atenção é, afinal, um dos poucos aspectos da vida que se pode controlar. O único presente que podemos dar a uma situação é a força da nossa atenção. Podemos controlar a atenção e a qualidade da nossa atenção. Quando a atenção está comprometida, o resultado é mais fraco.

<sup>130</sup> No momento em que se dá muita atenção a qualquer coisa, até mesmo uma folha de grama, essa coisa torna-se um mundo misterioso, impressionante, indescritivelmente ampliado em si mesmo. Quase um mundo “irreconhecível”.

Todas as informações organizadas transformam-se em acções. Desta forma, torna-se necessário ao intérprete assumir uma responsabilidade para poder agir coerentemente com os objectivos a alcançar.

O resultado desta organização permite alcançar um trabalho organicamente articulado onde existe uma «coerência interna», que permite ao intérprete encontrar a liberdade necessária à sua expressão:

We could resume in the following way the two required conditions that make an action real (conscious and voluntary) on stage. 1 – Precision, as formal external coherence (often supported by a score). 2 – Organicity, as inner coherence, assured by the actor's presence which, in turn, may be backed up by subscore. Only organicity, understood as the action's psychophysical entirety, guarantees the indispensable margin of freedom within precision and allows for improvisation within the score, acquiring the quality of true spontaneity.<sup>131</sup> (De Marinis, 2006, p. 212)

O trabalho do intérprete desenvolve-se e estrutura-se principalmente em **três etapas**, que considero essenciais para poder entender e construir organicamente o material cénico, através de uma estrutura que designei como *partitura* e que delinee de acordo com as três fases em que se desenvolve:

### ***Eu – Eu e Os Outros – Eu e O Outro.***

Estas etapas são definidas e sempre sustentadas, por sua vez, através de **quatro conceitos**, que estabelecem regras e procedimentos a executar:

### ***Disponibilidade – Possibilidade – Decisão/Escolha – Responsabilidade.***

São conceitos que se tornam matéria, enquanto objecto de uma prática constante. A observação dos testemunhos dos intérpretes confirma a compreensão destes conceitos e a sua pertinência na tomada de decisões e

---

<sup>131</sup> Poderíamos resumir da seguinte maneira as duas condições requeridas para tornar uma acção real (consciente e voluntária) no palco. 1 – Precisão, como coerência formal externa (frequentemente apoiada por uma partitura). 2 – Organicidade, como coerência interna, garantida pela presença do actor que, por sua vez, pode ser apoiada por uma subpartitura. Só a organicidade, entendida como a inteireza filosófica da acção, garante a indispensável margem de liberdade no interior da precisão e permite a improvisação nos limites da partitura, adquirindo a qualidade de verdadeira espontaneidade.

realização das acções. O intérprete materializa estes conceitos através do *Terceiro Corpo*: estes conceitos têm como objectivo conseguir que ele seja constantemente capaz de reconhecer os materiais que estão sujeitos a constituir a *escrita cénica contemporânea*.

Considero isto relevante na formação do intérprete porque o obriga a assumir uma constante responsabilidade na procura de um objectivo específico, que sustenta o desenvolvimento da *escrita cénica contemporânea*, onde o intérprete é também o criador. Esta responsabilidade tem como objectivo final alcançar uma clara e objectiva *implicação* do corpo em todo o discurso cénico procurado: o *Terceiro Corpo* constitui-se, assim, como pilar estruturante da *escrita cénica contemporânea*.

Considero também essencial que todos estes conceitos sejam aplicáveis de uma forma pragmática e estritamente prática, correspondendo cada um a uma etapa de trabalho. Estes conceitos desencadeiam resultados no corpo e nas suas dramaturgias e isso é o ponto relevante, sobretudo tendo em conta as dificuldades de reconhecimento e estruturação das *escritas cénicas contemporâneas*. Permitem dar ao intérprete as ferramentas necessárias para que cada um seja capaz de «transformar o seu mundo» e a conseguir concretizar em acção as suas ideias. Como ferramentas, partitura ou gramática este aparato conceptual não propõe um pensamento fora da acção, mas um pensamento que se executa na acção, uma ferramenta que só existe enquanto é executada e executa. Trata-se de evitar o que o poeta e dramaturgo Mário Cláudio (2010) relata numa pequena observação, a meu ver sintomática:

Os participantes no Atelier de Escrita que dirijo na Fundação de Serralves executam um exercício que consiste em escrever a entrada de um diário, e quase todos apostam mais em falar daquilo que pensam do que daquilo que fazem, o que não deixa de constituir engenhosa forma de não se expor. (p. 44)

Estimular o intérprete a praticar conscientemente, na acção, a sua própria curiosidade, cria uma ressonância no seu estado de criatividade e permite-lhe aprender a situar-se livremente perante o seu desenvolvimento: desta forma ele está presente e assiste directamente à evolução da comunicação e à *realidade/ficção* dos materiais. O intérprete é «um corpo

que se modifica constantemente», que chega cada dia ao estúdio ou à sala de aula, diferente: «Each day we wake slightly altered, and the person we were yesterday is dead.»<sup>132</sup> (Update apud Bogart, 200, p. 96). Embora utilizadas num contexto diferente, as palavras do poeta António Franco Alexandre (1999) resumem de forma elucidativa o que pretendo dizer: «Acordo cada dia com um corpo / que não aquele com que me deitei / e nunca sei ao certo se sou hoje / o projecto ou memória do que fui.» (p. 65).

O intérprete age como *Terceiro Corpo*, não com o objectivo de «mostrar» as suas qualidades, mas sim com o fim de se utilizar a si próprio na concretização dos seus objectivos/sentidos: definitivamente não é um corpo virtuoso. É justamente o *corpo sensível* que aponto como corpo de uma possível reconstrução. Este corpo é o lugar onde é possível suspender uma realidade que parece ter inviabilizado muitas das possibilidades de repensar o mundo e de propor formas alternativas de o habitar. É um corpo que nos permite enfrentar directamente o sentido da existência, sem nenhum intermediário.

Proponho o *Terceiro Corpo* como hipótese de um possível percurso de criação pedagógica, um corpo atento a uma contemporaneidade presente na *escrita cénica contemporânea*. Parafraseando Merleau-Ponty, o jornalista Antonio Gnoli (2008) descreve o corpo como lugar da percepção que está no mundo para:

[...] se poder medir com o grau de liberdade e de confusão no qual vivemos. O mundo limita-nos, a realidade condiciona-nos e nenhum poder ilimitado poderá jamais exercitar-se sobre as coisas e sobre os homens (...). Existe um *mundo* que preexiste à reflexão e este mundo não está separado da consciência, mas é intrínseco a ela. Este mundo, a que Merleau-Ponty chama *corpo*» (p. 49)

É o *Terceiro Corpo* de que o intérprete contemporâneo necessita para concretizar os seus objectivos — sem separação entre mente e corpo; entre ideia e acção. Este *Terceiro Corpo* permite estabelecer pensamentos, criando objectivos reais, sendo capaz de gerir e mover conscientemente a sua atenção. É um corpo atento que age de dentro para fora. Aqui reside o processo de criação contemporâneo, aqui se estabelece o lugar dos

---

<sup>132</sup> Cada dia acordamos um pouco diferentes, e a pessoa que fomos ontem está morta.



acontecimentos: o corpo do intérprete contemporâneo estabelece códigos e regras no meio de um número incontável de linguagens. Por esta razão, torna-se cada vez mais responsável pelos acontecimentos. Este corpo é o lugar das múltiplas convergências das estéticas contemporâneas do *intérprete-criador*:

A *facultas fingendi* está totalmente subordinada a um esquema de combinação de dados; mesmo quando é considerada produtora, é no fundo reprodutora de elementos já percebidos e apenas representados em combinações novas. Também o tratamento da sensibilidade é exclusivamente cognoscitivo, o que não só liga a actividade artística a uma forma de conhecimento, mas faz também depender de um conhecimento a apreciação da beleza: o gosto não é isolado, o sentimento não surge como faculdade independente. (Serrão, 2007, p. 22)

Defino este *corpo sensível* como um corpo que *não* necessita de *pensar* enquanto age porque, este corpo em acção é em si um *pensamento*. É um corpo que experimenta, vivencia e produz factos, necessitando, no entanto, de colocar em jogo as suas certezas. Experimenta o imprevisível através de uma improvisação contínua e consciente, como parte do seu presente. Presencia o espaço e o tempo enquanto testemunha de si próprio. Este corpo é «aqui e agora» e nada mais. Lembra-nos a bailarina coreógrafa Fumiyo Ikeda (2010), numa recente entrevista concedida a Cláudia Galhós, acerca de um projecto realizado em parceria com o encenador Tim Etchells: «Enquanto improvisado é muito tarde para pensar o que estou a fazer? Enquanto improvisado é muito tarde para pensar como vou fazer? Improvisação é aqui e agora. Eu e a comunicação.» (Fumiyo & Galhós, p. 30R).

O *Terceiro Corpo* é um corpo *disponível* que cria constantemente *possibilidades* colocando em discussão os seus próprios factos:

O corpo que sente não é uma máquina programada, mas sim uma forma activa e aberta, improvisando continuamente a sua relação com as coisas e com o mundo. As acções e envolvimentos do corpo nunca são inteiramente determinados, dado que têm de ajustar-se incessantemente a um mundo e a um terreno em permanente mudança. (Abram, 2007, p. 50)

Este *Terceiro Corpo* metamorfoseia-se evoluindo constantemente. Move e dirige a sua atenção, necessitando constantemente de *materializar* e produzir; *organiza* os seus materiais, decide e *escolhe*, tornando-se

*responsável* pela própria *escrita cénica*. Encontra *autonomia* na sua metamorfose e nos seus desequilíbrios constantes, reconhecendo e aceitando todas as modificações possíveis. Não procura ser o que não é. Não questiona o ser ou não ser, porque, em qualquer dos casos, é e aceita-se através da confiança das suas percepções conscientes, tornando este *conhecimento inconsciente*, manipulando-o, descobrindo o desequilíbrio como sentido de existir. António Damásio (2004) esclarece o que acontece, do ponto de vista neurológico, no interior do nosso corpo:

No interior de uma simples célula, a atração involuntária e inconsciente para a manutenção da vida manifesta-se através duma operação complicada que exige uma espécie de «sentir» (em inglês «sensing») o estado do perfil químico dentro da fronteira, e que exige uma espécie de «conhecimento inconsciente» (em inglês «unconscious knowledge») das acções a tomar sob o ponto de vista químico, quando o «sentir» revela uma quantidade demasiado pequena ou demasiado grande de determinada substância, em determinado local do seu interior. Por outras palavras, manter a vida requer qualquer coisa de parecido com a percepção para poder «sentir» o desequilíbrio. (p. 167)

Temos assim, através da construção do *Terceiro Corpo*, um intérprete possivelmente capaz de reconhecer que «está sempre pronto sem saber o que vai acontecer».

No capítulo seguinte, descrevo os **quatro conceitos** que considero estruturantes relativamente ao trabalho que proponho aos intérpretes. São eles que permitirão, no intérprete, a emergência do *Terceiro Corpo* e o desenvolvimento da partitura que constitui a minha proposta metodológica *Eu – Eu e Os Outros – Eu e O Outro*:

*Disponibilidade – Possibilidade – Decisão/Escolha – Responsabilidade.*

Considero necessário referir que estes conceitos não exigem uma leitura, nem muito menos uma interpretação, temporal, no sentido de comporem uma gramática sucessiva de procedimentos; não existe uma sequência, estabelecem-se como conceitos holísticos, nenhum dele aparece antes ou depois do outro, não existe separação mas sim uma compreensão integral dos fenómenos. Não se trata portanto de uma metodologia faseada.

A disponibilidade é uma decisão. Assumir responsabilidades significa observar as possibilidades; a disponibilidade e as possibilidades são escolhas, assim como a própria escolha suscita responsabilidades.

Todos os conceitos estão ligados, dependem uns dos outros, participam simultaneamente na estrutura do trabalho do intérprete, procurando estabelecer os pressupostos para desenvolver os processos criativos da *escrita cénica contemporânea*:

Vive, dizes, no presente; / Vive só no presente. / Mas eu não quero o presente, quero a realidade; / Quero as coisas que existem, no tempo em que estão. / O que é o presente? / É uma coisa relativa ao passado e ao futuro. / É uma coisa que existe em virtude de outras coisas existirem. / Eu quero só a realidade, as coisas sem presente. / Não quero incluir o tempo no meu haver. / Não quero pensar nas coisas como presentes; quero pensar nelas como coisas. / Não quero separá-las delas próprias, tratando-as por presentes. / Eu nem por reais as devia tratar. / Eu não as devia tratar por nada. / Eu devia vê-las, apenas vê-las; / Vê-las até não poder pensar nelas, / Vê-las sem tempo, nem lugar / Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê. / É esta a ciência de ver, que não é nenhuma. (Caeiro, 1994, p. 148)

### 1.1.1. Disponibilidade

Entende-se por “disposição”, no sentido mais amplo do termo, a aptidão ou capacidade para fazer ou receber (experimental) alguma coisa. Assim considerada, disposição é sinónimo de potência subjectiva. Habitualmente toma-se este termo em sentido mais estrito, significando então, a capacidade inata de um ser vivo para modos peculiares (não comuns aos demais seres da mesma espécie) de operar, receber, reagir, desenvolver-se, etc. Em biologia, denominam-se genes as disposições hereditárias que acompanham as características individuais do organismo. Disposição é a tradução do vocábulo latino *dispositio*, tomada primariamente no sentido de arranjo, ordenação (p. ex., de um texto). Depois, significa estado e maneiras de ser não meramente inatos e permanentes, senão também adquiridos e transitórios, como o estado de ânimo, etc. (2010, s.p.)

Considero o trabalho do intérprete como uma *investigação constante e permanentemente reciclável*. Neste sentido, torna-se indispensável que o intérprete consiga encontrar um *espaço de disponibilidade* capaz de potenciar e libertar o acesso à construção dos materiais cénicos.

O intérprete necessita de encontrar aquela disponibilidade, justamente definida como *potência subjectiva*, para descobrir todo o seu potencial e para conseguir estabelecer enunciados capazes de converter o seu percurso de formação em experiência criativa: é na qualidade da sua disponibilidade que o intérprete se torna capaz de articular a sua existência com a experiência criativa.

Não se trata de estabelecer um «recomeçar do zero» quotidiano, mas sim de se aproximar e de descobrir progressivamente uma consciência activa do seu estado momentâneo, um descobrir-se cada dia, reconhecendo, como parte do trabalho, a sua memória, a sua biografia (ela própria também em processo de mudança quotidiana) e integrando as metamorfoses que possivelmente irão decorrer daí: «De todas as vezes o início é este momento de separação da multiplicidade dos possíveis.» (Calvino, 2006, p. 150). Trata-se de abrir uma porta ao mundo da construção das linguagens cénicas, descobrir aquele universo da criação que ainda não se conhece, a cada momento.

Esta disponibilidade torna-se sempre necessária de cada vez que o intérprete quer estabelecer uma ligação consigo e com o mundo que entende criar. Para que esta disponibilidade se concretize, é necessário conceber um espaço de trabalho, onde o mundo real de cada um esteja disponível para

uma transformação da realidade circundante: a da convenção teatral e a da construção cénica. A disponibilidade entendida como acto de estar livre para fazer algo tem objectivos específicos, como refere a encenadora Adriana Aboim (2009): «Procuro não quando sei, mas quando me disponho a encontrar aquilo que não sei.» (p. 101).

O intérprete necessita desta disponibilidade para se revelar a si próprio e ao mundo num espaço de criação que não conhece, mas que deve descobrir e reconhecer. É por isso necessário que consiga descobrir os seus limites para poder ultrapassá-los e chegar à metamorfose. O intérprete procura uma evolução que determine uma compreensão, em termos cénicos, e uma clareza acerca das suas acções, diferenciando-se assim, por exemplo, do animal que, ao contrário do ser humano, não pode superar a sua «programação instintiva»:

O ser humano conta com uma programação básica — biológica — enquanto ser vivo, mas deve autoprogamar-se como humano. Por vezes, esta autoprogramação humanizadora implica uma certa «desprogramação» animal. Ao contrário de outros viventes, o homem não está totalmente programado pelos instintos e, frequentemente, até joga contra eles por meio da sua «contraprogramação» simbólica... Mesmo comparado com os seus parentes mais próximos, oferece uma sensação de abertura de inacabamento: em suma, de extrema disponibilidade. Esta disponibilidade constitui precisamente o enigma do humano e também paradoxo da doutrina da evolução. (Savater, 2003, p. 22)

«A sensação de abertura de inacabamento» a que Savater se refere prende-se com um espaço onde a disponibilidade se manifesta, um espaço onde é possível acontecer o que, por vezes, não é possível pensar, o que não está programado:

Os seres humanos também estão programados, mas numa medida diferente: a nossa estrutura biológica corresponde a programas estritos, mas o mesmo não acontece com a nossa capacidade simbólica (da qual dependem as nossas acções). Digamos que os seres humanos estão programados como «seres», mas não como «humanos». Recebemos com a nossa dotação genética a capacidade inata de levar a cabo comportamentos não inatos. (Savater, 2003, p. 21)

É possível afirmar que a capacidade de criação do intérprete (e não só) reside justamente neste espaço onde a disponibilidade gera comportamentos *não inatos*; é um limiar entre o consciente e o inconsciente, o legítimo e o ilegal, o certo e o errado, o previsível e o imprevisto. Aqui, nestas fronteiras entre opostos, é que o intérprete exerce a sua disponibilidade, arriscando-se

a pisar o limiar de uma realidade que o coloca em jogo (e possivelmente na criação). Esta disponibilidade posiciona-o em frente ao abismo: na construção cénica, o registo simbólico das possibilidades ajuda-o a concretizar a imprevisibilidade da dimensão cénica e, justamente, daquele espaço onde se geram opostos:

A acção está vinculada à previsão mas também ao imprevisto: é tentar jogar com o imprevisível e contando com a sua incerteza. É uma forma empreendedora de corresponder às urgências e solicitações da realidade plural, mas também de explorar e descobrir nela capacidades ainda não efectuadas. (Savater, 2003, p. 20)

Este é o paradigma do intérprete, um jogo sem fim, onde o risco maior é ficar *inactivo* à espera da solução. A disponibilidade coloca-o na fronteira e é aqui que o intérprete deve intervir, jogando e arriscando o seu presente.

O reconhecimento da importância desta disponibilidade é um ponto de viragem decisivo no trabalho de investigação do intérprete para compreender o processo evolutivo no contexto da criação. A disponibilidade que é um «enigma humano» e um paradoxo da doutrina da evolução, como diz Savater acima, é aqui uma condição necessária da própria evolução artística.

Faltando esta disponibilidade, o intérprete (re)conhece a realidade como única e definitiva; esta disponibilidade está implicada no próprio acto de entrar na sala de aula ou de ensaio, é um compromisso definido pelas condições do próprio trabalho. A disponibilidade é o que o intérprete necessita para estar presente e acompanhar a evolução do seu próprio trabalho criativo, descobrindo o que até àquele momento não é o seu presente. Estar disponível para o intérprete significa perceber o seu presente entendendo as suas possibilidades, criando condições para revelar os seus limites. Aqui o intérprete aprende a trabalhar com a indisponibilidade – que é a condição de entendimento da verdadeira disponibilidade – para começar o trabalho quotidiano. Quando ele entende a sua indisponibilidade, equaciona automaticamente o que está disponível e abre caminhos ao possível. O que é importante é reconhecer-se e confrontar-se consigo próprio: automaticamente, neste confronto com o seu estado de disponibilidade e/ou indisponibilidade, desencadeia-se um processo de «estar presente naquele

momento», que abre as portas ao tempo e ao espaço que se estão a vivenciar e à construção do mesmo tempo e espaço na *escrita cénica*.

Movendo e deixando a sua atenção sobre o *corpo*, o intérprete consegue descobrir toda a qualidade da sua disponibilidade porque reconhece nesse mesmo corpo a *centralidade* das suas estratégias:

Como consegue o cérebro mapear o corpo? Poder-se-ia dizer que o faz tratando o corpo e os seus componentes como qualquer outro objecto mas isso não faria justiça ao processo, pois no que diz respeito ao cérebro, o corpo é mais do que um mero objecto: trata-se do objecto *central* do mapeamento cerebral, o primeiríssimo foco das suas atenções. (Damásio, 2010, p. 123)

O neurocientista aponta o corpo como centro do mapeamento e mais: esclarece «que o mapeamento do corpo é uma chave para a resolução do problema da consciência.» (Damásio, 2010, p. 122). Julgo importante esta consideração porque faculta a possibilidade de estabelecer este *corpo* como o lugar onde a consciência pode existir, sem a qual não poderíamos compreender as nossas experiências: este é o corpo que faculta o estabelecimento da *possibilidade*.

Cada dia, o intérprete é confrontado com realidades diferentes, de si e do mundo. Cada dia, o intérprete precisa de estabelecer um *espaço de criação de escrita cénica* que lhe permita abrir caminhos à metamorfose. Cada dia, os materiais cénicos, sobre os quais investiga, são diferentes (apesar de estar muitas vezes a repetir os mesmos mecanismos de construção do objecto cénico) e tudo o que parecia estar correcto ou já funcional para a construção cénica é posto em causa. Os materiais são vivos e instáveis, estão sujeitos a uma contínua reinvenção.

O corpo é o lugar da disponibilidade. O intérprete necessita deste *estar disponível* para poder percepção e acolher todos os acontecimentos que lhe permitam as transformações: assumir o compromisso com a *escrita cénica* significa aceitar a metamorfose como condição diária de trabalho. Neste sentido, é necessário descobrir como é que este processo de *contínua transformação* se constitui como parte integrante de um estar que se confronta sistematicamente com aspectos que nem sempre são o espelho do mundo de cada intérprete. Neste aspecto, considero relevante que o intérprete consiga descobrir e aceitar, como parte integrante dos seus

processos criativos, as suas metamorfoses: existem lugares dele próprio que não conhece mas que, progressivamente, deve passar a visitar e a conseguir habitar.

De uma forma ficcional, na sua *Metamorfose*, Franz Kafka parece já ter estabelecido as regras deste jogo. No prefácio da obra, Helena Topa (2009) descreve a metamorfose de Gregor desta forma:

Surgem precocemente sinais evidentes do estranhamento do herói: a voz roufenha, as interferências de ruído na fala, o apetite por comida apodrecida, a locomoção réptil, a progressiva perda de faculdades físicas e mentais, a infantilização da consciência por fim. A metamorfose cravou-se-lhe literalmente no corpo, obrigando-o a adaptar-se pacientemente. (p. 11)

Existe uma forte possibilidade de que o intérprete tenha de se adaptar pacientemente às suas metamorfoses. É um processo constante e difícil mas que funciona, quando neste processo de disponibilidade descobrimos que o lugar das possibilidades não tem como esgotar-se; como afirma Savater, é um lugar «de abertura de inacabamento». É função do intérprete descobrir e delinear os limites.

O corpo é o intérprete: quando este descobre o corpo como uma estratégia de comunicação não intermediária mas directa, consegue revelar-se ao mundo de uma forma pragmática e imediata, ou seja, consegue estabelecer uma objectividade na construção das suas linguagens.

Esta disponibilidade, exactamente porque composta por várias qualidades, sejam elas psicológicas, mentais, emocionais ou fisiológicas, necessita deste corpo como testemunha, como um lugar de recolha de todos os lugares, diferentes e variados, onde o estar disponível possa consubstanciar-se, isto é, ganhar corpo:

*A representação do mundo exterior ao corpo apenas pode penetrar no cérebro através do próprio corpo (...). É verdade que a mente conhece o mundo exterior através do cérebro, mas é igualmente verdadeiro que o cérebro apenas pode ser informado através do corpo.* (Damásio, 2010, p. 122)

Aquilo que se verifica num estado de disponibilidade é a criação de condições para uma execução diferente da acção (obviamente com o objectivo de a tornar mais compreensível, no sentido da sua extensão e da sua



compreensão), oferecendo uma «sensação de abertura de inacabamento». Neste ponto, o intérprete encontra a possibilidade de criar outras propriedades nos seus materiais cénicos.

Pelas características sempre únicas e subjectivas de cada intérprete, não existe a possibilidade de tornar este sistema de conceitos numa metodologia, mas procura-se estabelecer condições para que ele seja capaz de contribuir para uma construção cénica coerente com as suas necessidades dramáticas. O intérprete não procura ir ao encontro do espectador, mas revela-se exclusivamente através dos seus materiais. Não se mostra, é:

Passa uma borboleta por diante de mim / E pela primeira vez no universo eu reparo / Que as borboletas não têm cor nem movimento, / Assim como as flores não têm perfume nem cor. / A cor é que tem cor nas asas da borboleta, / No movimento da borboleta o movimento é que se move, / O perfume é que tem perfume no perfume da flor. / A borboleta é apenas borboleta / E a flor apenas flor. 7-5-1914 (Caeiro, 1994, p. 90)

Quando discuto este corpo como lugar de disponibilidade, refiro-me a um *corpo consciente* no sentido em que está disposto a confrontar-se com um presente construído de um passado (a memória) e que procura, através desse seu estar disponível, um presente metamórfico capaz de planear e deliberar:

À medida que o processo de consciência se foi tornando mais complexo, e com a entrada em jogo de funções de memória, raciocínio e linguagem que evoluíram a par, foram introduzidos novos benefícios da consciência. Esses benefícios estão relacionados em grande medida com planeamento e deliberação. (Damásio, 2010, p. 330)

É importante que o intérprete seja capaz de encontrar um espaço de trabalho livre de preconceitos: isso estabelece-se quando ele consegue criar uma forte autonomia, capaz de o levar a compreender, através de uma consciência cénica, o significado das suas acções (enquanto autor e produtor dos seus materiais cénicos), o que permite evitar observar-se e, consequentemente, transformar essa auto-observação em julgamento.

É necessário criar as condições para que o espaço entre o pensar e o fazer seja o mais reduzido possível e estabelecer a acção como o «acto de pensar»: isto acontece quando o intérprete não questiona o resultado, interessando-se pela acção como único acto comunicativo.

Aceitando a sua memória e experimentando as suas ideias com consciência, o intérprete encontra uma disponibilidade que o acompanha na acção que está a realizar. O intérprete pode até observar um corpo indisponível – um corpo cansado ou contrariado ou ainda um corpo privado de vontade – mas é obrigado a gerar esta disponibilidade, nem que seja só para activar a percepção do seu lugar. Enquanto começa a trabalhar e procura este *estado*, as suas percepções tornam-se consciência, descobrindo o seu corpo como única fronteira entre ele e o mundo. Estar disponível é revelar os seus limites:

A vida tem lugar dentro da fronteira que define o corpo. A vida e a urgência de viver existem no interior duma fronteira, a parede selectivamente permeável que separa o ambiente interno do ambiente externo. A ideia de organismo gira à volta dessa fronteira. (...) Se não há fronteira não há corpo, e se não há corpo não há organismo. A vida precisa de uma fronteira. (Damásio, 2004, pp. 165-166)

É neste espaço de disponibilidade que o intérprete começa a descobrir a *possibilidade* e a importância do *falhar* como vital para o prosseguimento da sua evolução enquanto gerador de materiais cénicos: é fundamental entender que *falhar* é um meio decisivo para integrar os mecanismos de construção do intérprete. Quando se confronta com materiais «*não inatos*», o intérprete descobre um lugar de si, que, não sendo o mais imediato, cria desconforto e a percepção de um desconhecido com o qual ainda não se sabe lidar. Trata-se aqui de perceber que não é possível nem trabalhar no vazio dos princípios e dos juízos nem na resposta passiva a todos esses juízos e princípios, num exercício de auto-censura. Estar disponível não exclui a protecção do que nos constitui, mas não utiliza essa protecção como uma carapaça impermeável, é um *proteger-se sem protecção*. O intérprete descobre assim que este falhar não é um erro (no sentido de uma derrota pessoal), mas é o caminho que a disponibilidade lhe propõe, ou seja, um campo de possibilidades onde ele descobre responsabilidades que se tornam essenciais para a construção cénica. O tratamento igual de todos os materiais cénicos que as acções propõem promove uma *não-hierarquização* em que a primeira escolha pode vir a ser tão válida como a terceira ou a quarta.

O falhar torna-se uma hipótese de construção. Como dizia Samuel Beckett, «Falhar, falhar cada vez mais, falhar melhor».

Enquanto procura esta disponibilidade através da percepção dos seus limites, o intérprete vai descobrindo o lugar da *escrita cénica*, sendo esta última objecto de desenvolvimento num corpo que só se torna passível de ser utilizado construtivamente, através do reconhecimento desta disponibilidade: esta insere-se num campo finito de possibilidades e gera materiais cenicamente viáveis, que, como veremos a seguir, são os lugares onde a *escrita cénica* começa a surgir; o *intérprete disponível* reconhece e gere um processo de acontecimentos que são os materiais a partir dos quais poderá vir a construir a sua *escrita cénica*. Este campo finito de possibilidades é, ao contrário das nossas acções quotidianas, definido exclusivamente pelo contexto da sua execução, a *escrita cénica*.

Aceitando o questionamento como parte integrante dos seus processos criativos, o intérprete, através desta disponibilidade, consegue desenvolver todo um percurso de construção de uma possível liberdade cénica, porque «questionar é um estado de evolução da natureza em que colidem a matéria e uma ontologia aporética. Somos portadores de liberdade de duvidar, de errar, e de nos comprometermos com a falibilidade.» (Auretta, 2004, p. 55).

Normalmente, antes de começar o trabalho (ensaios, aulas, espectáculo, etc.), existe uma *actividade* comumente definida como «aquecimento». No que diz respeito ao intérprete, considero necessário procurar nesta fase de «aquecimento» uma «mobilização da disponibilidade»: não se trata de um estado mental, mas, pelo contrário, de um lugar onde o corpo deve ser testemunha do despertar da consciência cénica. É muito comum nos intérpretes percepcionar uma disponibilidade enganadora, ou seja, uma falsa disponibilidade; mais especificadamente, uma disponibilidade mental (ou, também, totalmente «física»). Por esta razão é que procuro, através do *Terceiro Corpo*, o lugar onde esta disponibilidade sucede como um processo onde «a coisa acontece e é visível»; de uma forma pragmática, esta visibilidade deve ser objectiva para o intérprete que a produz. O intérprete não pode processar esta disponibilidade apenas no seu pensamento porque acaba por reconhecer que o seu pensamento não é visível, sendo obrigado a

comunicar as suas ideias, vontades e possibilidades através da acção, seu único testemunho. Este *Terceiro Corpo* cria esta disponibilidade (e visibilidade), enquanto objecto de uma percepção lúcida e sem hierarquias *mente/corpo/possibilidades*, instaurando um *corpo sensível* à pluralidade das actividades humanas: «O corpo em cena, mesmo quando está imóvel, remete sempre para uma figuração de si próprio, sendo alvo de sentidos e símbolos.» (Oliveira, 2007, p. 83).

### **Exemplo prático:**

Durante o processo de formação é estabelecido um procedimento de investigação que proponho aos alunos: cada um deles, antes de começar o trabalho, define um número (numa escala de 0 e 20) com o qual avalia o seu grau de disponibilidade. Esta pequena confrontação, apesar de ser apenas uma orientação numa escala numérica, coloca-os logo face à necessidade de despertar e de esclarecer, para si mesmos, a condição de que partem para iniciar o trabalho.

O intérprete dispõe de um instrumento de trabalho porque reconhece automaticamente que a qualidade da sua disponibilidade é um factor decisivo para a procura das qualidades cénicas que pretende desenvolver. O facto de determinar uma escala de valores, para com ele próprio, estabelece uma referência com a qual convive ao longo de todo o trabalho. Esta *classificação* pessoal e subjectiva é repetida no fim de cada sessão de trabalho e torna-se importante para cada intérprete enquanto indicador de um estado de disponibilidade: coloca-o a exigir, dele próprio, uma disciplina autónoma. Cria-se aqui um percurso livre e consciente das qualidades do intérprete.

### 1.1.2. Possibilidade

O regime estético da arte, por exemplo, é um sistema de possíveis que se constitui historicamente mas que não abole o regime representativo anteriormente dominante. Num dado momento, vários regimes podem coexistir e confundir-se nas próprias obras. (Rancière, 2010, p. 59)

Quando o intérprete procura a disponibilidade descobre as hipóteses do possível, lugar necessário para transformar os seus materiais em *escrita cénica*. Neste contexto, o intérprete começa a vislumbrar *a possibilidade* como lugar para a criação.

A propósito da obra *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, Peter Bondanella (1998) afirma: «Guilherme não estava de modo nenhum interessado na verdade mas divertia-se a imaginar o maior número de possíveis que fosse possível.» (p. 135). O intérprete necessita continuamente de se colocar em jogo, de reformular as suas certezas, de abrir caminhos para a criação dos sinais cénicos, de questionar os seus significados possíveis e múltiplos, de procurar os significados escondidos e de aceitar a sua condição de «*inacabado*»:

A linguagem é o tapete mágico simbólico deste permanente sobrevoar activamente a realidade para tentar chegar a ser plenamente real. Sem nunca o conseguir totalmente, claro: o perpétuo inacabamento na realização, o insalvável «mais além» que qualquer símbolo propicia e mantém aberto é a essência da nossa condição humana, a qual deixaria de o ser (ou ser-nos-ia irreconhecível) se pudessemos considerá-la definitivamente cumprida. (Savater, 2003, p. 30)

Através da convocação da disponibilidade, existem pressupostos para criar *possibilidades* que permitam desenvolver conscientemente o trabalho sobre os materiais cénicos que se pretendem desenvolver: «“Que sentidos para o corpo?”: esta é uma das questões prementes no discurso performativo da contemporaneidade. O corpo tem em si uma combinação infinita de possíveis.» (Oliveira, 2007, p. 86). Estes possíveis não são fruto de uma única faculdade mas «um complexo dinâmico de potencialidades, talentos e dons naturais com uma ampla função de recepção, de produção e de crítica.» (Serrão, 2007, p. 19).

As possibilidades, por natureza, já existem, mas é através de um intenso trabalho de investigação sobre as possíveis (*re*)definições do espaço e do tempo com as quais é confrontado, que o intérprete pode vir a descobri-las como *possíveis* materiais cénicos, reconhecê-las e, possivelmente, transformá-las em *escrita cénica*:

Aquilo que me interessa no tempo é a possibilidade de se passarem coisas enquanto esperamos. Parece muito evidente, mas se pensarmos que o teatro acontece num tempo e num espaço específicos, reflectindo ou recriando, às vezes, um outro tempo e um outro espaço, perante pessoas que trazem consigo o seu próprio tempo, torna-se evidente esperar. Porque é durante a espera que vamos poder ver as coisas como elas são. Gosto do lado que nos dá de nos perguntarmos o que estamos a fazer com ele. E assim, podermos perguntar que vida escolhemos ter. (Lupa & Costa, 2011, p. 9R)

Estas possibilidades estão ligadas, acima de tudo, a *dados* que o intérprete já tem à sua disposição, mas precisa de os consciencializar, de os organizar e estruturar se pretende alcançar algo que, apesar de estar disponível, não é ainda capaz de reconhecer como possível lugar da transformação em matéria cénica.

A criação é sempre uma reorganização das possibilidades: «A *facultas fingendi* está totalmente subordinada a um esquema de combinação de dados; mesmo quando é considerada produtora, é no fundo reprodutora de elementos já percebidos e apenas apresentados em combinações novas.» (Serrão, 2007, p. 22). Esta organização de dados é feita a partir de um levantamento e de uma hierarquização dos possíveis, que podemos justamente definir como *dados*: ao criar uma disposição e ao estabelecer uma discriminação das possibilidades, que permitem constituir uma ordem, o intérprete consegue não ficar refém das próprias possibilidades determinando as coordenadas dos materiais cénicos: «Our experience of things is always finite, limited because confined to a certain perspective.»<sup>133</sup> (Lewis & Staelher, 2010, p. 3)

«Estar disponível para constituir um acto e constituir-se em acto» significa não só criar um estado de possibilidades, mas também o acto de as discriminar, ou seja, de as perceber, de as hierarquizar. No que diz respeito à criação da *escrita cénica contemporânea*, acontece uma espécie de *volte-face*

---

<sup>133</sup> A nossa experiência das coisas é sempre finita, limitada porque está confinada a uma determinada perspectiva.

da constituição das possibilidades: a hierarquização espontânea, que existe por natureza quando descobrimos a existência das possibilidades, deve deixar espaço ao intérprete, por brevíssimos instantes, para uma espécie de *observação não hierárquica*.

A aparição das possibilidades surge a partir de um processo de hierarquização, que se estabelece naturalmente: o intérprete encontra desta forma as possibilidades que lhe são oferecidas, algo que existe mas não está consciencializado ao ponto de poder ser transformado. É possível que o intérprete consiga criar um *espaço democrático* de possibilidades, quando reconhece com consciência e considera todas as possíveis, num processo de viabilização de todos os recursos. Aqui pode determinar um novo processo hierárquico de necessidades cénicas, cujos pressupostos lhe permitem estabelecer, livremente — isto é, a partir das escolhas por ele determinadas — uma ordem, e consequentemente criar uma geografia dramatúrgica viva e capaz de aceitar as modificações que o abatimento de fronteiras exige, constituindo assim a *escrita cénica contemporânea*.

A possibilidade, entendida como lugar da *escrita cénica*, tem qualidades diferentes da constituição natural das possibilidades que encontramos no nosso quotidiano. Esta faculdade permite ao intérprete realizar escolhas diferentes — provavelmente o *hiato* da disponibilidade a que Savater (2003) se refere —, possibilitando a celebração da *escrita cénica*:

Os motivos da acção explicam a decisão da vontade a que esta responde, mas não identificam a sua «causa» (...) a causa da acção é sempre a vontade livre que se decide por um motivo e não o próprio motivo. Entre os motivos possíveis, aceitáveis ou refutáveis, e a linha de actuação efectivamente seguida pelo agente existe o que John R. Searle denomina *gap*, isto é, uma brecha ou hiato. (p. 42)

A disponibilidade acarreta não uma possibilidade de acção mas *possibilidades de acções*.

O intérprete pode assim deixar de agir somente através da sua espontaneidade, sem perder a qualidade da sua acção, resultado de uma observação e de uma organização das possibilidades consciencializadas. Face à possibilidade de trabalhar os seus processos através da percepção das possibilidades, pode descobrir o que existe para além dos materiais

imediatamente acessíveis e descobre um leque mais abrangente de dados, fortalecendo os seus instrumentos — o imediato passa a ser mais uma das possibilidades.

Não se pretende contrariar o princípio da *Navalha de Occam* (*pluralitas non est ponenda sine neccesitate*<sup>134</sup>), mas criar um espaço de investigação, o mais abrangente possível, que faculte ao intérprete um mundo dos possíveis, enquanto produz a sua decisão sobre a *escrita cénica*.

Os dados que ele vai descobrindo são *objecto* e *sujeito* das suas criações, são dados que se constituem e realizam pelo seu «inacabamento» e que, justamente por isso, estão sempre à procura de uma reorganização constante. «Ajustai o acto à palavra, e a palavra ao acto, a precaução precisa de não exceder o recato natural.» (Shakespeare, 2007, Hamlet, III: ii, p. 86).

Neste percurso, o intérprete desenvolve uma percepção *estética*, no sentido de Alexander Baumgarten, que, no século XVIII, estabeleceu o conceito e o entende como *ciência do sensível*, relacionada com a própria percepção, os sentimentos e a imaginação. Pela *estética* legitima-se uma «ciência do sensível através da introdução do *analogon rationis* como o conjunto de faculdades que estão para o mundo sensível como a razão para o mundo inteligível.» (Ferry, 2003, p. 103).

É na *percepção do sensível* que o *Terceiro Corpo* procura desenvolver-se quando pretende reforçar a sua capacidade de observar as possibilidades, ganhar autonomia cénica sem determinar verdades e «inventar o que pode vir a ser»:

O *analogon rationis* possui uma lei própria: o princípio da probabilidade ou da verosimilhança, segundo o qual não procura determinar a verdade do que é, mas inventar o que pode vir a ser: a obra artística. E é orientado por uma finalidade específica, a de atingir a plenitude do seu conhecimento: “O fim da Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo enquanto tal. Ora, este fim é a beleza.”<sup>135</sup> (Serrão, 2007, p. 20)

---

<sup>134</sup> A pluralidade não se deve colocar sem necessidade.

<sup>135</sup> Aesthetica § 14: “Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, haec autem est pulchritudo (...).”



Aqui estabelece-se uma *consciência cénica* cuja materialização reside no *Terceiro Corpo*: é no interior e no exterior deste corpo consciente que o intérprete constrói a *matéria cénica* e multiplica o jogo da possibilidade, encontrando exactamente, neste *corpo-hipótese* e nas suas múltiplas intenções de acção, o suporte multidimensional que abre a perspectiva da fundamentação dos sentidos: «A condição necessária para que tenha sentido considerar algo como uma acção é a *possibilidade* de o propor ou de ter a intenção de o fazer.» (Cruz apud Savater, 2003, p. 40). Esta acção é pensamento e movimento: «Cada acção tenta fazer algo por determinado motivo, de acordo com uma linha de pensamento do sujeito e não por coacção irresistível das leis físicas da realidade ou por um não menos irresistível impulso instintivo.» (Savater, 2003, p. 41). O intérprete possibilita a transformação da realidade em *escrita cénica*, no seu corpo, na sua acção, no seu movimento, concretamente. Descobre o lado invisível do possível, trabalhando sobre uma ideia e implicando-se nas circunstâncias do visível, revelando-se ao mundo: este corpo é a própria ideia porque «*a necessidade de actuar é maior do que a possibilidade de conhecer.*» (Savater, 2003, p. 33).

O intérprete é o material constituinte da *escrita cénica* e é o transformador consciente das informações, através das suas escolhas, como adiante discuto. Como Jean Paul Sartre (1972) bem tinha entendido: «Bisogna essere coscienti per scegliere e bisogna scegliere per essere coscienti.»<sup>136</sup> (p. 85).

É importante que o intérprete não procure definir, *a priori*, o conteúdo da possibilidade porque, ao fazê-lo, estabelece logo um julgamento que limita a própria possibilidade. Se por um lado a única faculdade de compreensão da sua acção é a interpretação, por outro lado esta anula o caminho semiótico dos materiais cénicos. O intérprete deve portanto procurar compreender que a interpretação da sua acção é uma das leituras possíveis e aceitar que a sua própria acção, por aquilo que é, pode implicar outras significações. É necessário que o intérprete consiga compreender que uma acção é uma acção, suspendendo o seu julgamento, permitindo-se uma *epoché*:

---

<sup>136</sup> Temos que estar conscientes para escolher e temos que escolher para ser conscientes.

The epoché is a suspension of judgement; the Greek *epechein* means to suspend, refrain, bracket. Specially, the phenomenological epoché means a suspension of judgment regarding the being of the world which is neither affirmed nor denied.<sup>137</sup> (Lewis & Staelher, 2010, p. 14)

Mas como se reconhece que se está perante a possibilidade/o possível?

Sendo a possibilidade aquilo que pode acontecer, o intérprete encontra aqui o seu futuro, precisando de encontrar uma ignorância, um vazio, um não saber. Savater lembra-nos que «em determinadas opções, a ignorância é decisiva.» (2003, p. 33). O intérprete não consegue entrever o seu futuro sem criar e consciencializar as possibilidades que permitirão ser o que ainda não é: «O que não é mas poderia ser — por outras palavras, o que não implica contradição lógica.» (Clément, Demonque, Hansen-Love & Kahn, 1994, p. 309).

É a possibilidade que permite ao intérprete fazer existir a criação, porque é descobrindo e percepcionando o seu possível que o intérprete desvenda o caminho do indizível:

Se conseguir como criador essa disponibilidade perante encontros não programados que surgem da minha procura, permitirei da mesma forma esse encontro livre com quem recebe, propondo um corpo que vive para além de mim, onde eu também me encontro, mas que me mostra ele próprio mais do que eu em mim acho conhecer. Não mostro somente com a minha obra aquilo que sei e conheço, ou não completo somente com a minha criação o que não arrisco nas minhas hipóteses de vida, será antes a própria criação na sua autonomia quando é vivenciada perante outros olhares que me dá a conhecer o que não sei de mim, o inédito, o não planeado, por isso, e assim, a criação deixa de ter limites, e tornar-se-á sempre premente e necessária na própria descoberta humana. (Aboim, 2009, p. 103)

Neste percurso da possibilidade, o que tornará viável ao intérprete legitimar e assumir materiais passíveis de serem *escrita cénica*, será a escolha entendida, como iremos ver, como uma eliminação de possibilidades na qual no entanto restam os vestígios de outras configurações. Os quadros do pintor Francis Bacon parecem um exemplo *possível* desta estratégia:

O pintor que melhor agarra a ideia de corpo como núcleo de sentido que se dissolve num território de possibilidades é, em nosso entender, Francis Bacon. Os seus

---

<sup>137</sup> A *epoché* é a suspensão do julgamento; o Grego *epechein* significa suspender, abster-se, ... Sobretudo, em termos fenomenológicos, *epoché* significa a suspensão do julgamento no que respeita ao ser no mundo que não é nem afirmativo nem negativo.

retratos são *desretratos*, porque não identificam, mas justificam uma estratégia de ocupação do espaço pelo corpo em função das virtualidades fractais que esse espaço disponibiliza. O corpo perde os contornos, mas permanece na incerteza das suas configurações prováveis. (Cunha e Silva, 1999, p. 108)

Procurando a disponibilidade e possibilidade como meios de sustentabilidade cénica, o intérprete torna-se ele próprio lugar de percursos que podem vir a estabelecer a *escrita cénica contemporânea*. Porque *o importante da viagem não é chegar, mas aquilo que se vê*:

Quando saíres a caminho da ida para Ítaca,  
faz votos para que seja longo o caminho,  
cheio de aventuras, cheio de conhecimentos.  
Os Lestrígones e os Ciclopes,  
o zangado Poséidon não temas,  
coisas assim no teu caminho não acharás nunca,  
se o teu pensamento permanecer elevado, se emoção  
requintada o teu espírito e o teu corpo tocar.  
Os Lestrígones e os Ciclopes,  
o selvagem Poséidon não encontrarás,  
se com eles não carregares na tua alma,  
se a tua alma não os colocar à tua frente.

Faz votos para que seja longo o caminho.  
Para que sejam muitas as manhãs de verão  
nas quais com que contentamento, com que alegria  
entrarás em portos vistos pela primeira vez;  
para que pares em feitorias fenícias,  
e para que adquiras as boas compras  
coisas de nácar e coral, de âmbar e de ébano,  
e essências de prazer de qualquer espécie,  
quanto mais abundantes puderes essências de prazer;  
para que vás a muitas cidades egípcias,  
para que aprendas e aprendas com os letrados.

Deves ter sempre Ítaca na tua mente.  
A chegada ali é o teu destino.  
Mas não apresses em nada a tua viagem.  
É melhor durar muitos anos;  
e já velho fundeares na ilha,  
rico do que ganhaste no caminho.  
Sem esperares que te dê Ítaca riquezas.

Ítaca deu-te a bela viagem.  
Sem Ítaca não terias ido ao caminho.  
Mas já não tem para te dar.

E se um tanto pobre a encontrares, Ítaca não te enganou.  
Sábio como te tornaste, com tanta experiência,  
Já hás-de compreender o que significam Ítacas. (Kavafis, 2005, pp. 63 e 65)

Através do *Terceiro Corpo*, o intérprete expande-se e expande o domínio da possibilidade, descobre o mundo através de uma importante percepção das «possibilidades cénicas», descobrindo que todas elas formam uma consciência que se produz no *Terceiro Corpo* e se revela como comunicadora.

Como explica António Damásio (2010), quando afirma que a consciência «se assemelha à execução de uma peça sinfónica, que não resulta de um único músico, nem de uma só secção de uma orquestra» (p. 43), eis o *Terceiro Corpo*: um corpo global, certamente não dogmático, hierárquico quando necessário, um corpo que aceita as suas próprias diferenças e que com elas procura transcender e traçar novos horizontes, a procura da criação: «A única hipótese viável de chegarmos a um acordo reside na nossa aceitação, de que é precisamente dessa diversidade que derivam os poderes da humanidade para transcender os horizontes presentes e traçar outros novos.» (Bauman, 2010, p. 33).

Temos uma certeza: tudo é possível, excepto fazer desaparecer o próprio corpo. O *Terceiro Corpo* compreende, age e evolui sobre o aparecer do corpo através da *disponibilidade*, da *possibilidade* e da *escolha*, assumindo a presença como fundamento da sua acção:

Surgiu uma nova figura do impossível (e aí a arte cristalizou-se muito fortemente na dança), que é o impossível do corpo, o facto de nós sabermos que o nosso corpo é esse lugar de impossibilidade de desaparecimento, que eu posso mudar tudo, tudo é possível, excepto o desaparecer do meu corpo (...) há um lugar de impossibilidades que resiste a todos os possíveis, que é estar no meu corpo, já não é só a relação com a morte, é também a relação com a vida, com o excesso da vida (...) é precisamente o corpo como esse grande impossível, o corpo pode fazer tudo, menos a experiência de não ser corpo (Nabais, Fiadeiro & Barata, 1999, p. 79)

### **Exemplo prático:**

Uma das práticas que desenvolvemos nas aulas com os intérpretes para ajudar à descoberta das possibilidades de acção é um trabalho que se realiza entre duas pessoas. O intérprete A constrói uma pequena acção sem ser observado pelo intérprete B, criando uma sequência. A deve ser capaz de compreender a sua acção e percepcioná-la até ao ponto de conseguir, por exemplo, descrevê-la. Quando B entra, para substituir A, coloca-se no lugar

onde a acção de A começou (que é a única informação que lhe foi fornecida) e, sozinho, sem nenhuma explicação, vai procurando descobrir a acção de A. Como? A descoberta faz-se através do agir, do tacteamento, através de tentativas concretas às quais A responde positiva ou negativamente no sentido de o encaminhar à descoberta da acção inicial. Tudo isto proporciona a ambos (e também aos observadores) uma consciência das infinitas possibilidades de acção que a partitura cénica oferece: o papel do intérprete A torna-se aqui fundamental porque, enquanto observa B na descoberta da partitura original (criada justamente por A), ele vai respondendo à(s) acção(ões) proposta(s) por B com Sim ou Não. B, através dos comentários qualitativos de A, vai descobrindo percursos, capacidades e todas as possibilidades que a acção propõe para a sequencia inicial se reconstituir. Tanto A como B constroem um processo onde descobrem uma ampliação dos seus possíveis: ambos consciencializam o *possível* através da acção e do pensamento teórico «sobre o que pode vir a ser» — o estado mental — desaparece porque só a própria acção é que proporciona uma resposta:

A experiência amplia-se quando a função categorial é sucessivamente aplicada a um número maior de fenómenos, decorrendo o progresso do conhecimento da determinação da multiplicidade empírica sob as leis transcendentais do entendimento. (Serrão, 2007, p. 37)

### 1.1.3. *Decisão/Escolha*

Procedimento pelo qual determinada possibilidade é assumida, adoptada, decidida ou realizada de um modo qualquer, preferentemente a outras. O conceito de escolha está estreitamente vinculado ao de possibilidade, de tal modo que não só não há escolha onde não há possibilidade (visto ser justamente a possibilidade o que se oferece à escolha), como tampouco há possibilidade onde não há escolha, já que antecipação, a projecção ou a simples previsão as possibilidades são escolhas. Por outro lado, o conceito de escolha é uma das determinações fundamentais do conceito de liberdade. (Mccastro, 2010, s.p.)

Torna-se agora imprescindível analisar a relevância da *decisão* que, estando directamente vinculada ao conceito de possibilidade e disponibilidade, determina um importante aliado estratégico para o intérprete: é através da decisão que ele consegue estabelecer percursos dramáticos que podem vir a determinar a construção da *escrita cénica contemporânea*.

Vale a pena lembrar que este processo de *escolha* é válido tanto nos processos de aulas ou ensaios, como no momento da cena: neste último caso a decisão de escolher torna-se limitada às qualidades que foram determinadas para aquela *escrita cénica* se constituir. É importante assinalar que «a nova ciência vive e convive com o caos, não pretende estudá-lo para o eliminar.» (Cunha e Silva, 1999, p. 106). Aqui a *decisão* é o resultado de uma consciência cénica que tem como pressupostos a compreensão das acções realizadas pelo intérprete em cena e não uma sistematização enclausurada, de olhos fechados, perante a complexidade epistemológica da criação contemporânea:

O modelo científico cartesiano, racionalista, diz respeito ao estudo do comportamento de um sistema enclausurado num «tubo de ensaio», em que todas as variáveis, excepto aquelas cujos efeitos no sistema se querem verificar, se encontram fixas, controladas. Este modelo permitiu chegar onde se chegou, mas dificilmente permitirá chegar mais longe. Uma ciência do caos (ou uma ciência com o caos) começa agora a despontar. (Cunha e Silva, 1999, p. 105)

A *decisão* que aqui defendo prende-se com uma necessidade de enquadramento na *ciência do caos* e dos possíveis, assumindo-se como parte integrante desta com uma visão lúcida da instabilidade dos acontecimentos:

Ao cruzar todas as ciências constituídas, e ao fecundar os seus territórios com a nova problematização, o novo olhar que propõe para vários fenómenos, a «ciência do caos» resgata uma interdisciplinaridade que a crescente especialização vinha comprometendo. E ao colocar o observador no território do observado, identificando-o como um dos elementos do sistema dinâmico que pretende estudar, a teoria do caos assume a subjectividade não como ruído mas como condição inicial (à qual o sistema, por ser caótico, é extremamente sensível). (Cunha e Silva, 1999, p. 106)

No entanto, nenhuma decisão será capaz de dar ao intérprete a certeza daquilo que necessita alcançar, porque, em última análise, será sempre a dúvida do intangível, que a criação lhe oferece, que sustenta o percurso e que, momentaneamente, esclarece a condição presente dentro do *caos* em que se encontra.

A arte questiona e interroga: «Si l'on sait exactement ce qu'on veut faire, pourquoi le faire?»<sup>138</sup> (Picasso apud Berthoz, 2003, p. 19). Mas o intérprete necessita de dar respostas, mesmo que sejam de natureza provisória, para criar as condições de criação.

O intérprete necessita de agir para satisfazer um estado particular da sua construção e para dar uma razão à sua presença cénica, mas os motivos da sua acção dependem sempre da sua livre vontade.

Quais são as razões que levam o intérprete a «actuar»? Chegamos àquilo a que Aristóteles chamava de *proairesis*<sup>139</sup>, ou seja, *a vontade que escolhe*, eixo fundamental da condição humana: «O motivo decisório só se converte em causa eficaz da acção graças à vontade que o escolhe e aceita.» (Savater, 2003, p. 43). O hiato, ou brecha, de que Savater (2003) fala, com o qual o intérprete se confronta na sua formação, é o lugar onde a criação pode nascer:

A brecha é aquele traço de intencionalidade consciente pelo qual os conteúdos intencionais dos estados mentais não são experimentados pelo agente como algo que estabelece condições casualmente suficientes para decisões e acções, mesmo nos casos em que a acção é parte das condições de satisfação do estado intencional. (pp. 42-43)

Este hiato causa um desconforto perante o qual todas as dúvidas se levantam no intérprete. Mas estas dúvidas podem ser enfrentadas quando ele

---

<sup>138</sup> Se sabemos exactamente o que queremos fazer, então porquê fazê-lo?

<sup>139</sup> Escolha deliberada.

decide constituir como eixo do seu trabalho a acção, que permite eliminar inúteis hipóteses mentais, físicas ou psicológicas, e tornar as suas intenções substantivas:

Cada acção humana exterioriza-se na forma de um certo tipo de movimento que transforma parcialmente o mundo em que vivemos, mas tem também um componente interno, não exteriorizado ou mental, a dimensão objectiva da acção pode ser descrita do exterior por qualquer testemunha presente no lugar onde a acção ocorre,<sup>140</sup> enquanto que a dimensão subjectiva ou mental só pode ser conhecida (pelo menos parcialmente) pelo sujeito que a protagoniza. (Savater, 2003, p. 42)

O intérprete assume-se como protagonista da sua acção enquanto único *tradutor* possível, e conhecedor, das suas escolhas: vivencia uma questão interna entre a dimensão subjectiva da sua acção e o resultado que só pode ser apreendido por uma testemunha exterior. No tempo em que constrói o seu presente, a partir da acção, o intérprete estabelece o seu imediato e, consequentemente, o seu futuro:

A acção é protagonizada por um eu, isto é, um sujeito capaz de autoconceber-se como suficientemente estável e duradouro ao longo do tempo. E eu é um pólo de capacidade dinâmica que se projecta no futuro. Ter intenções e fazer projectos é assumir que quem tenta e projecta continuará a ser o mesmo do *imediato*. O eu que é sujeito da acção ocupa momentaneamente os momentos que lhe corresponderão no que ainda não foi. (Savater, 2003, p. 43)

O intérprete vislumbra o futuro através da sua acção, e das suas intenções.

Rudolf Laban, por exemplo, já tinha justificado através de quatro conceitos — atenção, intenção, decisão e precisão — as motivações internas para o movimento: «A qualquer momento ele pode ser iniciado, interrompido, pausado ou finalizado — portanto, por meio da duração do tempo em que se o executa, entra-se na fase da *decisão*.» (apud Castilho 2003, p. 154). Apesar de se tratar de conceitos estritamente ligados a qualidades de movimento, parece-me importante observar como é que o conceito de *escolha* estava já presente em Rudolf Laban (1971), que representa uma importante referência em termos de investigação sobre movimento: «O homem se move a fim de

---

<sup>140</sup> É importante lembrar aqui o princípio do teatro (*escrita cénica*), onde é indispensável que haja «uma testemunha a observar a acção que decorre»: sem esta condição não poderia haver teatro.



satisfazer uma necessidade. Com a sua movimentação, tem por objectivo atingir algo que lhe é valioso.» (p. 19).

Uma vez que o intérprete encontra, através da sua disponibilidade, o campo das possibilidades, abre caminho à descoberta dos materiais cénicos necessários ao diálogo e às decodificações dos sinais da *escrita cénica* e os seus princípios. Assume assim o compromisso sobre o que está a desenvolver, materializando os acontecimentos, activando as implicações necessárias à concretização da *escrita cénica contemporânea*. No seu corpo tudo se torna matéria e através da acção descobre e materializa os códigos necessários:

Se aquilo de que realmente se trata é de encontrar não a origem do homem (no seu sentido físico, zoológico) mas o seu *princípio* (ou seja, aquilo a partir do qual começa a ser homem), sem dúvida tal princípio está na acção, isto é, numa intervenção no real que selecciona, planeia e inova. (Savater, 2003, p. 21)

O discurso teórico concretiza-se materialmente, assim como o discurso dramático se torna visível, e a *escrita cénica* surge juntamente com o sentido e as possíveis interpretações que o corpo lhe permite: «Merleau-Ponty argues that art works are “polymorphous expressions of being”. They are open to endless interpretation»<sup>141</sup> (Rouhiainen, 2003, p. 207). O intérprete comunica com o mundo, torna-se matéria dentro dos possíveis sentidos, cria os sinais necessários à convenção; gere múltiplas perspectivas, sendo agora obrigado a organizá-las.

Através da descoberta dos códigos necessários ao desenvolvimento dos materiais cénicos, o intérprete confronta-se com a organização de todos os seus recursos para poder estabelecer com clareza as suas significações. Esta organização permite-lhe uma aproximação coerente ao estado de organicidade, necessário para o funcionamento da *escrita cénica*: o intérprete, organizando constantemente as suas possibilidades, fundamenta a *escrita cénica*, tornando o discurso *organizado* a partir do interior. Quando analiso o conceito de *organização* refiro-me a uma tríplice estrutura: *organicidade>organismo>organização*, indispensáveis para a reinvenção e a transformação dos materiais cénicos do intérprete: «A principal indústria do

---

<sup>141</sup> Merleau-Ponty afirma que as obras de arte são “expressões polimorfas dos seres humanos”. Estão sempre abertas a infinitas interpretações.

homem é inventar-se e dar forma a si mesmo» (Savater, 2003, p. 26). Esta estrutura cria coerência e precisão entre a espontaneidade do intérprete e os recursos exteriores que lhe permitem sustentar o discurso cénico na sua complexidade. Aqui vem a propósito o testemunho da actriz Ana Carolina Pereira (2008):

A *organização* estrutura o caos inerente à improvisação, desafiando a relatividade que atravessa a interpretação/composição no teatro. Isto aplica-se tanto à percepção que o actor ganha do que faz, como à consolidação de meios para repetir e modificar o que fez intuitivamente. Se não fizermos um trabalho de *organização*, torna-se mais difícil assegurar a recuperação dos materiais obtidos por experimentação progressiva, pois desconhece-se os estímulos que estiveram na sua origem. (p. 6)

A *organização* permite estruturar a improvisação e criar as condições para estabelecer as convenções necessárias à criação da *escrita cénica*. Os sinais, os códigos, as regras e os limites criados sustentam o discurso cénico: a sua organização legitima o intérprete a transformar o material cénico num objecto capaz de ser partilhado com o exterior (público/espectador). Todo o corpo *sensível* funciona na sua plenitude: as informações *metabolizam-se* no corpo do intérprete e ele decide e escolhe para criar as condições necessárias ao nascimento da *escrita cénica contemporânea*.

As decisões do intérprete orientam e prolongam os sentidos; nesta fase, ele encontra-se no lugar da concretização dos acontecimentos. Na sua decisão, o intérprete escolhe as suas significações cénicas que podem determinar a criação da *escrita cénica contemporânea*:

Se la libertà é quella negazione-progettazione attraverso cui il soggetto va al di là dell'esistente, l'«atto fondamentale della libertà» é la negazione progettazione relativa a me stesso. É, cioè, la «scelta» attraverso cui io mi definisco in un certo modo nel mondo. Ma se questo é vero, quel motore “profondo” che Freud individuava nell'inconscio va individuato invece nella coscienza. Infatti, anche se non ogni scelta é “cosciente” nel senso usuale della parola, la scelta implica sempre una forma di coscienza. La coscienza, anzi, é scelta.<sup>142</sup> (Sartre, 1972, p. 85)

---

<sup>142</sup> Se a liberdade é aquela negação-projecção através da qual o sujeito vai para além do existente, o «acto fundamental da liberdade» é a negação-projecção de mim mesmo. É, portanto, a «escolha» através da qual eu me defino de um certo modo no mundo. Mas se isso é verdade, aquele motor “profundo” que Freud identificava no inconsciente tem que ser, ao invés, reconhecido na consciência. De facto, mesmo que nem todas as escolhas sejam “conscientes” no sentido comum da palavra, a escolha implica sempre uma forma de consciência. Assim, a consciência é escolha.

O intérprete, tomando contínua e conscientemente decisões, subverte as regras da escrita clássica (que precisa de uma partitura pré-estabelecida) enquanto parte integrante da construção dos processos de criação; é sempre o principal responsável por todos os acontecimentos cénicos, tornando-se conscientemente o produtor principal de significações. Cria invisivelmente a partitura dramatúrgica:

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espectáculo é representado, ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espectáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível. (Pais, 2004, p. 70)

O intérprete torna-se um *intérprete-criador* no sentido em que a sua capacidade de entender o seu próprio discurso cénico e de o modificar é inerente à sua concretização. O intérprete decide e escolhe os sentidos da *escrita cénica*: toma as decisões estabelecendo significações.

Todas as possíveis partituras dramatúrgicas são absorvidas no intérprete que estabelece a convenção necessária para produzir a metamorfose de si e da cena. O intérprete manipula e modifica o mundo que pretende mostrar ao espectador:

É na temporalidade das relações invisíveis, estabelecidas entre os materiais, que a dramaturgia permeia o espectáculo, e atravessa o espaço visível, constituindo-o. O discurso performativo é um acto no espaço (no visível) e no tempo (no invisível), como tal, é no cruzamento de ambos os eixos que o espectáculo ganha terreno ontológico: existe, dizendo-se e fazendo-se. (Pais, 2004, p. 78)

Será importante discutir agora a questão fundamental da acção através da *decisão*, partindo de um estudo de Alain Berthoz (2003) que afirma que «la perception est en fait non seulement une action simulée mais aussi et essentiellement une décision.»<sup>143</sup> (p. 10).

Assim, deste ponto de vista, podemos desde já afirmar que o intérprete, percepcionando as suas informações, torna-se capaz, ou terá mais probabilidades, através das suas decisões, de alcançar os objectivos

---

<sup>143</sup> A percepção, com efeito, não é somente uma acção simulada mas também, e essencialmente, uma *decisão*.

propostos. De facto, através das suas escolhas, o intérprete elimina as hipóteses de que, aparentemente, não necessita para definir os seus sentidos cénicos. A decisão torna os seus acontecimentos *possíveis* e *estruturáveis* porque os materiais que já foram seleccionados através da percepção do intérprete, pertencem a um lugar de possibilidades concretas. Podem ser úteis para que os materiais cénicos tenham significações. Estes materiais percebidos pertencem ao espaço e ao tempo do intérprete que, entendendo as suas próprias decisões, os torna manipuláveis e cenicamente aptos. O intérprete que não percebe as suas acções não será capaz de as repetir, manipular e recriar: não tem consciência delas porque não fizeram parte de uma escolha.

A decisão baseia-se na *representação das consequências*. Como explica William James (apud Berthoz, 2003): «Pour qu'un mouvement soit volontaire, il faut que sa représentation précède son exécution»<sup>144</sup> (p. 70), e quando falamos em percepção falamos em acção. W. James continua explicando que «la conscience est toujours la conscience d'une action.»<sup>145</sup> (apud Berthoz, 2003, p. 70).

Por esta razão, todos os tipos de acções percebidas conscientemente pelo intérprete criam possibilidades cénicas. Convém assinalar uma questão fundamental nas problemáticas do intérprete, sobretudo na sua formação: muitas vezes, o intérprete não esconde a sua insatisfação ao longo do trabalho quando, confrontado com uma informação cénica da sua partitura, levanta questões como «percebo racionalmente, mas não consigo fazer». Eis a questão: normalmente este problema surge quando o intérprete pensa no acontecimento, mas não o acompanha com a percepção da sua acção. Pensa estar a fazer. Pensa sem agir; consegue ter uma ideia mas acaba por julgá-la antes de a realizar porque não é capaz de compreender os sentidos da sua acção. O seu julgamento é um *pré-juízo* e não um problema porque o verdadeiro problema está na incompreensão da sua acção:

---

<sup>144</sup> Para que um movimento seja voluntário, é preciso que a sua representação preceda a sua execução.

<sup>145</sup> A consciência é sempre consciência de uma acção.

Delegação de perícia no espaço não-consciente é o que fazemos quando apuramos uma competência a tal ponto que deixamos de ter noção dos passos técnicos necessários para sermos competentes. Desenvolvemos as competências à luz brilhante da consciência, mas depois enterramo-las na cave espaçosa da nossa mente, onde não atravancam os exíguos metros quadrados do nosso espaço de reflexão consciente. (Damásio, 2010, p. 339)

Na realidade, o intérprete não está a perceber o seu discurso porque a sua atenção está canalizada para uma ideia e não para uma acção/facto. Esta questão merece um esclarecimento: ao longo do trabalho com os intérpretes há uma importante discussão acerca da tese de Alain Berthoz (2003), «Je pense donc j’inhibe»<sup>146</sup> (p. 299). Normalmente os intérpretes atravessam esta dificuldade mas, muitas vezes, não conseguem reconhecê-la: acontece que existe um espaço de tempo entre o «pensar o que devo fazer» e o «fazer» que alimenta uma espécie de *apreciação*, quase sempre fatal para o prosseguimento da acção cénica; inicialmente o intérprete entra em competição consigo mesmo quando deve escolher a melhor estratégia.

Através da prática da *partitura*, que proponho de seguida como proposta de intervenção, o intérprete vai adquirindo estratégias cognitivas e selectivas, desenvolvendo a sua capacidade de *raciocínio prático*. A *escrita cénica* não lhe oferece o espaço de tempo suficiente para pensar; enquanto pensa a cena passa. Assim, é obrigado a tomar decisões conscientes no tempo em que a cena acontece. É um facto que neste ponto existem muitas dificuldades porque é praticamente impossível escolher sem recorrer à memória, à experiência, ao estado emocional, ao instinto e ao risco que a decisão normalmente acarreta. Mas a única possibilidade de tornar os materiais cénicos passíveis de serem considerados como tal, será sempre através da acção e não do pensamento: o pensamento não é visível a não ser através de uma acção.

Trabalhamos constantemente à procura da construção da acção que justifica os sentidos e as propostas cénicas. Em todos os casos, o intérprete reconhece os seus objectivos quando a sua acção é claramente percebida ao acontecer. Isso permite, em tempo real, poder modificá-la e reestruturá-

---

<sup>146</sup> Penso e por isso fico inibido.

-la ao mesmo tempo que a acção cénica decorre. As informações cénicas são sempre múltiplas e acontecem sempre em tempos simultâneos. Aqui surge a questão da indecisão que precisa de ser comentada para se entender melhor a importância da decisão no trabalho do intérprete:

Je trouve intéressant de distinguer le processus de décision e cet état particulier de indécision. Il souligne en effet que «l'essentiel, dans l'action, tout comme dans le raisonnement, est de découvrir la conception appropriée (...). On ne décide pas une action tant que l'on pas mesuré, par une délibération calme, si cette action doit favoriser ou compromettre l'une quelconque de ses fins». James place donc la décision au terme du mouvement d'aller et retour entre l'intention de l'action et son but, ce que constitue le fondement même du fonctionnement cérébrale: prédire une action et estimer d'avance les conséquences pour la choisir.<sup>147</sup> (Berthoz, 2003, p. 71)

O que escolhemos pretende favorecer os nossos fins e é por isso que o intérprete deve convocar com lucidez a presença das suas percepções, que lhe permitem a decisão e acção. Descobrir a «concepção apropriada», o modo de agir do cérebro e da acção, permite-nos estabelecer uma clara e indissolúvel forma de agir no corpo e no cérebro: ambos suscitam um *modus agendi* igual na sua maneira de funcionar e ambos necessitam um do outro para dar conta do seu funcionamento. O corpo e o cérebro implicam-se mutuamente:

Outra ideia central baseia-se no facto comprovado, mas habitualmente ignorado, de que as estruturas cerebrais do proto-eu<sup>148</sup> não se limitam a *ter a ver* com o corpo. Estão, isso sim, literalmente e inextricavelmente *ligadas* ao corpo. Especificamente, estão ligadas às partes do corpo que bombardeiam de modo contínuo o cérebro com os seus sinais, sendo bombardeadas em resposta e criando assim um arco ressonante. Este arco é perpétuo, sendo apenas interrompido por doenças cerebrais ou pela morte. O corpo e o cérebro estabelecem uma *união*. (Damásio, 2010, pp. 39-40)

---

<sup>147</sup> Acho interessante distinguir os processos de decisão e este estado particular de indecisão. Ele sublinha efectivamente que «o essencial, na acção, assim como nos raciocínios, é de descobrir a concepção apropriada (...). Não decidimos uma acção enquanto a medimos, por uma deliberação calma, se esta acção deve favorecer ou comprometer uma coisa qualquer dos seus fins. James coloca a decisão nos termos de um movimentos de ida e volta entre a intenção da acção e o seu objectivo, aquilo que constitui o próprio fundamento do funcionamento cerebral: predizer uma acção e estimar antecipadamente as consequências por escolhê-la.

<sup>148</sup> Proto-eu: é a descrição neural de aspectos relativamente estáveis do organismo. O produto principal do proto-eu são os sentimentos espontâneos do corpo vivo (sentimentos primordiais) (Damásio, 2010, p. 229)

## Continua ainda o neurocientista:

Temos o corpo em mente porque isso nos ajuda a controlar o comportamento em qualquer situação que possa ameaçar a integridade do organismo e pôr a vida em causa. Essa função específica serve-se do mais antigo tipo de regulação vital baseada num cérebro. Remonta à simples transmissão de sinais entre o corpo e o cérebro, a um incitamento básico a reacções reguladoras automatizadas, concebidas para apoiar a gestão da vida. No entanto, temos simplesmente de ficar maravilhados com o que foi conseguido a partir de um tão humilde início. Um mapeamento corporal de extrema complexidade sustenta *tanto* o processo do eu nas mentes conscientes *como* a representação do mundo exterior ao organismo. O mundo interior garantiu-nos a possibilidade de conhecer não só esse mesmo mundo interior mas também o mundo que nos rodeia. O corpo vivo é arena deste processo. A regulação da vida é a necessidade e a motivação. (2010, p. 139)

A solução mais indicada que existe para eliminar a indecisão é a decisão. Decidir significa ganhar à indecisão. Significa que o intérprete pode *falhar*, mas como a sua decisão é uma percepção, torna-se capaz de analisar os seus materiais cénicos e pode voltar a estipular novos acontecimentos a partir da experiência precedente.

A tomada de decisão, segundo a teoria *jamesiana*, pode ser dividida em cinco tipos de decisões principais de acção; é importante que o intérprete conheça as qualidades destes cinco tipos de decisões, se deseja descobrir a proveniência das suas resoluções cénicas.

O primeiro tipo de decisão é a *decisão razoável*, onde «*délibérer* revient à envisager les différentes façons de concevoir l'accomplissement de l'acte projeté. »<sup>149</sup> (Berthoz, 2003, p. 71). Este tipo de decisão é capaz de simular uma acção que pertence a um repertório já adquirido: por esta razão as consequências podem ser premeditadas, tanto que Alain Berthoz (2003) define esta modalidade de decisão «*comme stéréotypée*»<sup>150</sup> (p. 71). Como explica William James acerca da decisão razoável: «*Les arguments pour et contre, se formulant peu à peu et presque insensiblement dans l'esprit, finissent par faire nettement pencher la balance en faveur d'un terme d'une alternative que nous adoptons sans effort ni contrainte.*»<sup>151</sup> (apud Berthoz,

---

<sup>149</sup> Deliberar volta a enfrentar as diferentes formas de conceber o acompanhamento do acto projectado.

<sup>150</sup> Como estereotipada.

<sup>151</sup> Os argumentos a favor e contra formulam-se pouco a pouco e quase insensivelmente no espírito, acabando por fazer inclinar a balança a favor de um fim para uma alternativa que adoptamos sem esforço ou constrangimento.

2003, p. 71). Este tipo de decisão remete o intérprete para uma procura na sua biografia, sendo esta uma das suas possibilidades de decidir.

O segundo tipo de decisão é «celui où nous avons le *sentiment assez prononcé d'être entraîné par quelque circonstance extérieure*, à un parti que nous acceptons sans enthousiasme ni dégoût, avec la conviction qu'il en vaut bien un autre.»<sup>152</sup> (Berthoz, 2003, pp. 71-72). Isto significa que respondemos sem emoção, a partir de algo exterior a nós, sem, de facto, assumir totalmente a escolha realizada. É uma decisão que muitas vezes pode comprometer o trabalho, porque não está sustentada por uma consciência activa do intérprete: é uma resposta que obedece a instruções ou estímulos dados do exterior e que não se reveste de importância subjectiva no percurso da construção cénica.

A terceira decisão é uma «*décision entraînée par une circonstance intérieure*.»<sup>153</sup> (Berthoz, 2003, p. 72). Aqui, o intérprete toma uma decisão temperamental devido a qualquer circunstância interior que está relacionada com os seus sentimentos mais imprevisíveis. Como lembra Berthoz, este tipo de decisão parece mais ligada a um grito de entusiasmo, a um improviso ou como uma fanfarra que toca repentinamente. Trata-se, portanto, de uma decisão que pode colocar em jogo sentimentos que não estabelecem uma organização com as qualidades necessárias à construção cénica. Uma espécie de grito espontâneo, como o define Berthoz (2003), que dificilmente se torna controlável:

On est tout perplexe de ne voir poindre aucun principe qui commande d'agir; on souffre de la résolution suspendue; et soudain, l'on se trouve engagé dans l'action, automatiquement, semble-t-il, et comme si le nerf, se déchargeant spontanément, vous avaient poussé dans le sens d'une des deux alternatives.<sup>154</sup> (p. 72)

---

<sup>152</sup> Aquela [decisão] onde nós temos o sentimento bastante determinado de sermos influenciados por alguma circunstância exterior, um partido que nós aceitamos sem entusiasmo nem desgosto, com a convicção de que ele vale tanto como qualquer outro.

<sup>153</sup> Decisão influenciada por uma circunstância interior.

<sup>154</sup> Estamos todos perplexos por não ver nenhum princípio que mande agir; sofremos com a resolução suspensa, e, de repente, encontramos-nos envolvidos na acção, automaticamente, parece, é como se o nervo, através de uma descarga espontânea, nos arremessasse para o sentido de uma de duas alternativas.



O quarto tipo de decisão difere das outras três anteriores «par *l'humeur que accompagne la décision*.»<sup>155</sup> (Berthoz, 2003, p. 73). Neste tipo de decisão «nous passons soudain d'une humeur insouciant et légère à des pensées graves et énergiques, ou inversement.»<sup>156</sup> (Berthoz, 2003, p. 73). Este tipo de decisão prende-se com a fragilidade de muitos intérpretes que, na maior parte dos casos e de uma forma muitas vezes inconsciente, tomam decisões deste tipo, ligadas à sua disposição momentânea. Esta decisão revela pouca lucidez e pode prejudicar o trabalho do intérprete (quando não é tornada consciente) por condicionar de uma forma demasiado pessoal e auto-centrada o desenvolvimento dos materiais cénicos.

A quinta e última forma de decisão é a mais importante no que diz respeito ao trabalho do intérprete: «*C'est l'œuvre directe de notre volonté*»<sup>157</sup> (Berthoz, 2003, p. 73). Aqui convergem as regras mais importantes da *escrita cénica contemporânea*. Como explica Berthoz (2003), neste tipo de decisão, «nous avons la conscience que la décision est l'œuvre personnelle et directe de notre volonté qui intervient pour faire pencher le fléau (...). En ajoutant le poids de son vivant effort aux raisons logiques impuissantes à elles seules à emporter l'action.»<sup>158</sup> (p. 73). Com este tipo de decisão, o intérprete assume as suas responsabilidades cénicas, assume «um ponto de vista»:

La décision n'est pas donc seulement le résultat d'une délibération rationnelle ou d'un processus émotionnelle unique. Elle peut être complètement modifiée par le point de vue. Cette notion est fondamentale car elle détermine aussi bien toute notre conception du monde.<sup>159</sup> (Berthoz, 2003, p. 75)

---

<sup>155</sup> Da disposição que acompanha a decisão.

<sup>156</sup> Passamos de repente de uma disposição despreocupada e ligeira para pensamentos graves e enérgicos, ou o inverso.

<sup>157</sup> É a obra directa da nossa vontade.

<sup>158</sup> Temos a consciência de que a decisão é uma obra pessoal e directa da nossa vontade que intervém para nos fazer sair do turbilhão (...). Juntando o peso do seu esforço vivo às razões lógicas, impotentes, por si só, para produzir acção.

<sup>159</sup> A decisão não é só o resultado de uma deliberação racional ou de um processo emocional único. Ela pode ser completamente modificada por um ponto de vista. Esta noção é fundamental porque determina também toda a nossa concepção do mundo.

Tal como afirma Jacques Rancière (2010) «o saber não é um conjunto de conhecimentos, mas sim uma posição» (p. 17), estamos aqui perante a importância da decisão do intérprete, que se torna um instrumento decisivo para o seu posicionamento perante a construção do discurso cénico. A decisão posiciona-o ou, como afirma Pierre Janet, «discute l'importance du point de vue dans le cadre d'une réflexion générale sur la notion de position.»<sup>160</sup> (apud Berthoz, 2003, p. 75).

O intérprete necessita de se posicionar perante os objectos que pretende construir e, para que isso aconteça, precisa de descobrir uma percepção que seja o mais fiel possível à sua realidade circundante.

O *Terceiro Corpo* consegue tomar decisões conscientes, desenvolvendo a sua acção cénica pela razão prática, porque é capaz de reconhecer o seu posicionamento e todas as consequências que daí possam derivar:

O que conseguimos ver não é independente do posto onde nos situamos e da sua relação com aquilo que estamos a tentar ver. Ora, isso precisamente, poderá influenciar as nossas convicções, o nosso entendimento das coisas e, por fim, as nossas decisões. Resultado de observações, convicções e escolhas que sejam posicionalmente dependentes, tudo isso será importante para o processo de conhecimento, e de igual sorte para a razão prática. (Sen, 2010, pp. 223-224)

Ao descobrir e aceitar o mundo da *escrita cénica* como um lugar onde o seu posicionamento se torna instigador das suas probabilidades e da construção cénica, o intérprete encontra as qualidades necessárias para uma efectiva consciência da sua *presença*; isto significa que a percepção pode dar lugar a uma variedade infinita de *soluções possíveis*, dentro das quais ele poderá (e deverá) escolher. Como afirma Berthoz (2003):

Percevoir, c'est décider et décider, c'est parier, si bien que le monde n'est pas nécessairement perçu comme une donné sensible évident et unique, mais plutôt comme probable. Le monde sensible est susceptible d'être interprété de plusieurs façons.<sup>161</sup> (p. 177)

---

<sup>160</sup> Discute a importância do ponto de vista num quadro de uma reflexão geral acerca da noção de uma posição.

<sup>161</sup> Percepcionar é decidir, e decidir é dar à luz, não obstante o mundo não ser necessariamente percebido como um dado sensível evidente e único, mas, acima de tudo, como provável. O mundo sensível é susceptível de ser interpretado de várias formas.

Elegi a decisão como acto principal de construção do trabalho do intérprete contemporâneo porque esta *decisão* consegue suportar as fragilidades com que o *corpo sensível* do intérprete se confronta, mas também a partir das quais funda a sua essência: «Le monde de la décision est immergé dans la fluidité du corps sensible»<sup>162</sup> (2003, p. 248), como nos lembra Alain Berthoz.

Põe-se agora a questão do posicionamento final do receptor que, em última análise, irá contribuir para uma possível definição final do objecto: «De facto, a epistemologia, a teoria das decisões e a ética terão de tomar devida nota desta dependência da observação e das inferências relativamente à posição em que se situe o observador.» (Sen, 2010, p. 224).

Mas a decisão para o intérprete é indispensável pelo seu carácter posicional, o que lhe permite situar-se e assumir as responsabilidades necessárias para a manutenção dos sentidos da sua acção cénica, apesar da validade do posicionamento do observador: «O carácter posicional das observações terá de ser sempre tido em conta, na precisa medida em que as observações e o entendimento resultante das observações influenciam a natureza da objectividade que se procura.» (Sen, 2010, p. 224).

O intérprete garante a sua integridade cénica quando aceita (como condição *sine qua non*) que o lugar do observador é parte integrante, também, do seu posicionamento. A definição o mais exacta possível desse posicionamento caracteriza as condições para a construção de uma desejável objectividade cénica, pressuposto, por sua vez, necessário para poder agir livremente na sua construção.

A decisão é necessária ao *Terceiro Corpo* para se constituir como parte integrante da construção da *escrita cénica contemporânea*:

La décision est en réalité le résultat d'un jeu subtil qui, derrière l'apparente simplicité de la conclusion, cache de multiples hésitations, les attentes et le choix qui, dans le cadre apparemment solide d'une géométrie hiérarchique et hiératique, dissimule mille sursauts et confusions, les effets du vent, le reflet du monde et de soi.<sup>163</sup> (Berthoz, 2003, p. 248)

---

<sup>162</sup> O mundo da decisão está submerso na fluidez do corpo sensível.

<sup>163</sup> A decisão é na realidade o resultado de um jogo subtil, que, por trás de uma aparente simplicidade da conclusão, esconde múltiplas hesitações, as tentativas e a escolha que, num

O *Terceiro Corpo* procura a simplicidade como resultado do jogo infinito e complexo que o caos das *escritas cénicas contemporâneas* propõem ao intérprete. É isso que a escola de arte deve ser: um lugar onde cada intérprete possa construir e escolher livremente as suas aspirações, sem medo de *falhar*.

A proposta de Paulo Cunha e Silva (1999), a criação da figura do «atractor estranho», parece-me esclarecedora no que diz respeito a toda a turbulência que a *escrita cénica contemporânea* produz:

Um «atractor estranho» é uma figura que representa o comportamento de um sistema caótico (um sistema que exhibe turbulência) num espaço de fase. O espaço de fase, por sua vez, é um espaço não topológico capaz de representar num ponto todas as características (as dimensões de todas as variáveis) do sistema num momento. Proporciona, por isso, muito mais informação acerca do comportamento do sistema que outras representações. Ele é um espaço conjectural, na medida em que resulta das diferentes possibilidades comportamentais que o sistema pode assumir, e um espaço multidimensional, com tantas dimensões quantos os graus de liberdade do sistema, quantas as suas variáveis. (p. 197)

É aqui que o *Terceiro Corpo* estrutura as suas epistemologias, «num lugar que se desdobra numa infinidade de lugares possíveis mantendo o respeito por qualquer centro. (Cunha e Silva, 1999, p. 109).

---

quadro aparentemente sólido de uma geometria hierárquica e hierática, dissimula mil sobressaltos e confusões, os efeitos do vento, o reflexo do mundo e de si próprio.

### 1.1.4. Responsabilidade

Somos responsáveis pelas nossas acções *porque* somos livres. (2010, s.p.)

No momento em que a cena acontece, o intérprete assume a responsabilidade dos conteúdos das *escritas cénicas*, tornando-se importante manter as qualidades necessárias ao desenvolvimento e à manutenção das regras e das convenções estabelecidas.

O intérprete, na *escrita cénica contemporânea* é responsável, tanto quanto o autor da obra, pelas significações cénicas: constrói e desconstrói constantemente as suas escritas e convoca todas as informações necessárias à concretização do discurso cénico. O intérprete dialoga constantemente com o entendimento dos materiais cénicos, manipulando as suas consequências. Nesta responsabilidade encontra aquela liberdade de que necessita para manter vivas as consequências da sua acção:

D'altra parte, questa responsabilità assoluta non è accettazione: é semplice rivendicazione logica delle conseguenze della nostra libertà. Quello che mi accade, accade per opera mia e non potrei affliggermene né rivoltarmi né rassegnarmi. D'altra parte tutto ciò che accade é mio: con ciò bisogna intendere che sono sempre all'altezza di quello che mi accade, in quanto uomo, perché ciò che accade agli uomini per opera di altri uomini e di se-stesso non potrebbe essere che umano.<sup>164</sup> (Sartre, 1972, p. 133)

Esta responsabilidade obriga o intérprete a estar constantemente presente e a dialogar com o mundo da *escrita cénica contemporânea*, com o outro e com os outros, tornando-o finalmente autónomo e capaz de comunicar conscientemente. Se é verdade que, no mundo global, a responsabilidade «está lá», quer a reconheçamos ou não, na *escrita cénica* torna-se necessário que o intérprete assuma esta responsabilidade enquanto testemunha das geografias dramáticas da cena:

---

<sup>164</sup> De qualquer maneira, esta responsabilidade absoluta não é aceitação: é simples reivindicação lógica das consequências da nossa liberdade. Tudo o que me acontece, acontece por minha causa e não poderá afligir-me, nem revoltar-me, nem resignar-me. De qualquer forma tudo o que acontece é meu: perante isso é preciso entender que estou sempre à altura do que me acontece, enquanto homem, porque o que acontece aos homens por causa de outros e de si próprios, não poderá ser senão humano.

Neste planeta, somos todos dependentes uns dos outros e não existe nada do que fazemos ou nos coibimos de fazer que seja indiferente para o destino dos outros. Numa abordagem ética, isto torna-nos a todos responsáveis uns pelos outros. A responsabilidade «está lá», colocada firmemente no seu lugar pela rede global de interdependência — reconheçamos ou não a sua presença, assumamo-la ou não. (Bauman, 2010, p. 27)

O *Terceiro Corpo* está presente em cena, assumindo a responsabilidade necessária e inevitável. Está ligado ao mundo no tempo presente, no imediato, e torna-se capaz de concretizar os projectos que necessita na construção da *escrita cénica*:

Da “questo mondo qui e ora” possiamo andare e venire con una certa libertà; ma non possiamo scegliere prima il mondo in cui ci troviamo a vivere. Questo ci é imposto dai suoi elementi determinati e inesorabili, e in considerazione d’essi dobbiamo regolare il nostro essere, il nostro esistere e vivere (...). Vivere non é altro che essere — che lo vogliamo o no — in considerazione di *circostanze* determinate.<sup>165</sup> (Ortega Y Gasset, 2006, p. 59)

Nesta afirmação de Ortega Y Gasset, considero importante estabelecer uma analogia entre as «circunstâncias da vida» e as «convenções da *escrita cénica*»: em ambos os casos é necessário reconhecer o significado do *estar presente no tempo presente*, o «mundo aqui e agora», como afirma Ortega Y Gasset, onde o intérprete vivencia e percepção cada momento, conseguindo transformar qualquer tipo de realidade e de *circunstância*. Todo o seu pensamento reside em si próprio, agindo e testemunhando com o seu corpo, movendo as significações e modificando os sentidos: torna-se conscientemente capaz de alterar e transformar, passando a ser responsável pelos acontecimentos cénicos. Está livre de uma apreensão passiva: confia em si próprio e abandona o *estar preocupado* (estado de desorganização), passando a *estar ocupado* (estado de organização), tornando-se capaz de *constituir — compreendendo*. Como afirma justamente Richard Feynman: «O que não consigo construir não consigo compreender.» (apud Damásio, 2010, p. 7).

---

<sup>165</sup> Deste “mundo aqui e agora” podemos ir e vir com uma certa liberdade; mas não podemos escolher à partida o mundo no qual nos encontramos a viver. Este é-nos imposto pelos seus elementos determinados e inexoráveis, e em função destes temos que regular o nosso ser, o nosso existir e viver (...). Viver não é mais nada que ser — quer o desejemos ou não — em função de circunstâncias determinadas.

O intérprete necessita de compreender o que está a construir, mas é justamente nos momentos delicados de não compreensão que, muitas vezes, entra num estado de desorganização e numa aparente fase de exclusão, quase como se não conseguisse reconhecer o que produz. Aqui entra em jogo a sua responsabilidade, a aceitação e a compreensão do *caos*, que lhe proporcionam assumir-se como o único gerador da manipulação e transformação dos signos em *escrita cénica*. Vai compreendendo que ninguém lhe garante uma estabilidade e uma compreensão contínua (a imprevisibilidade está constantemente presente no desenvolvimento dos seus materiais cénicos), mas, através da disponibilidade, encontra conscientemente um espaço de *possibilidades* que, por sua vez, o obrigam a determinar escolhas que são os fundamentos para se tornar livre (responsavelmente livre) e responsável pela *escrita cénica*, capaz de responder por ela, de lhe dar respostas.

## 1.2. Da teoria à prática: a disciplina *Terceiro Corpo*

A investigação científica cria sempre mais interrogações novas do que respostas a interrogações antigas. (Atlan apud Cunha e Silva, 1999, p. 73)

«Que métodos poderemos usar nestes tempos de crise irremediavelmente contaminados pela disseminação planetária de todos os «anarquismos epistemológicos»?» (Cunha e Silva, 1999, p. 73). Esta questão suscita-me uma ligação directa à disciplina que ensino na ESTC, *Corpo*, onde a proliferação dos modelos da *escrita cénica* têm suscitado uma dificuldade acrescida para definir esta disciplina que vagueia num lugar híbrido. Justamente por isso, o corpo, nesta disciplina, é assumido, antes de mais, como uma estratégia, tornando-se plataforma de convergência dos «anarquismos epistemológicos», que, transformados em possibilidades dramatúrgicas, *corporizam o Terceiro Corpo* e o impelem a assumir-se, ele próprio, como uma disciplina. Torna-se necessário compreender que a própria ciência pressupõe percursos transversais, que necessitam de uma clara abertura no contexto de disciplinas que não podem ser mais consideradas como *únicas*:

Estamos pois perante transformações epistemológicas muito profundas. É como se o próprio mundo resistisse ao seu retalhamento disciplinar. Trata-se de compreender que o progresso do conhecimento já não se dá apenas pela especialização crescente, como estávamos habituados a pensar. A ciência começa a aparecer como um processo que exige também um olhar transversal. Há que abrir para o lado para ver outras coisas, ocultas a um observador rigidamente disciplinar. (Pombo, 2004, p. 19)

Procuro ajudar o intérprete a desenvolver um olhar pragmático e possivelmente substantivo acerca dos materiais de criação, que é um caminho possível para uma compreensão mais próxima e directa das *escritas cénicas contemporâneas*. Ajudá-lo a compreender o mundo através do seu próprio olhar, ajudá-lo a criar o seu ponto de vista, situá-lo na realidade que o circunda e traçar-lhe os caminhos necessários para ser livre de escolher são qualidades que devem ser desenvolvidas e potenciadas, assim como é preciso procurar estimular a curiosidade do intérprete para criar bases capazes de sustentar os argumentos necessários à potenciação das suas



qualidades. É isto que o ajuda e o convoca para um percurso de convergência sobre qualidades cénicas que, muitas vezes, são difíceis de assumir como tal, porque o obrigam a uma confrontação directa consigo próprio, para a qual, muitas vezes, ainda não está preparado nem disponível.

Não são operativos os procedimentos de «observar sem participar» ou «participar sem observar», quando falamos desta aprendizagem: o intérprete necessita de se convocar constantemente a si próprio para poder, enquanto participa, observar o que está a acontecer, e vice-versa.

O conceito *Participar e Observar* deve ser tomado como referência do ensino contemporâneo e é um dos princípios que rege a disciplina do *Terceiro Corpo*: desenvolver a capacidade de participar na criação dos materiais cénicos e conseguir, ao mesmo tempo, observá-los, significa encontrar uma lucidez e uma capacidade de fazer e pensar ao mesmo tempo. Esta observação não é porém um julgamento, é uma consciência, um estado de alerta, um estar sempre pronto, é o que os anglo-saxónicos chamam *awareness*. Significa estar presente no próprio acontecimento no momento em que acontece; observá-lo não significa julgá-lo, mas sim participar nele conseguindo encontrar uma capacidade para acompanhar as suas evoluções dramáticas. É uma das possibilidades de trabalhar de modo neutro, *aprendendo a desaprender*, tornando-se disponível para tudo, *sempre pronto e sem interpretação* como ponto de partida. É como Damásio (2010) refere quando comenta o processo acerca de «aquela consciência» que nos permite definirmo-nos enquanto seres humanos: «Existe, com efeito, um eu mas trata-se de um processo, não de uma coisa, e esse processo encontra-se presente em todos os momentos em que se presume que estejamos conscientes.» (p. 25). Estes dois momentos, que António Damásio define como «pontos de vista», são o do *Observador* e o do *Conhecedor*, de certo modo análogos aos conceitos de *Participar* e *Observar*, que defendo como um dos princípios da disciplina de *Terceiro Corpo*:

Podemos apreciar o processo do eu a partir de pontos de vista. Um é o ponto de vista de um observador que aprecia um objecto dinâmico — o objecto dinâmico constituído por certas operações da nossa mente, certos traços do comportamento e uma certa história da nossa vida. O outro ponto de vista é o do eu enquanto

«conhecedor», o processo que concede um centro às nossas experiências e que acaba por nos permitir reflectir sobre essas mesmas experiências. (Damásio, 2010, p. 25)

*Participar* e *Observar* permitem ao intérprete desenvolver uma consciência cénica viva e permeável a cada momento. Através do reconhecimento destes dois pontos de vista, tal como os define Damásio, o intérprete descobre a consciência de um *Eu* que reconhece a sua biografia e o seu comportamento e, também, consegue reflectir sobre essas mesmas experiências. A partir deste momento, existe a possibilidade de anular qualquer julgamento sobre as suas acções, porque é descoberta uma consciência: a experiência deriva da aceitação de um percurso individual e da consciência desse percurso. Tudo isto cria uma qualidade específica na consciência cénica e também um *estado de alerta* que permitem vivenciar activamente os materiais cénicos produzidos, sem julgar o próprio futuro. O intérprete ocupa-se das informações que necessita de gerir: quando este estado de alerta deixa de funcionar o intérprete vivencia a cena *preocupado*.

A funcionalidade do intérprete torna-se perceptível quando as informações que gere funcionam de forma orgânica: neste caso, está *ocupado* e não *preocupado*. Este conceito identifica-se quando o observamos em cena:

O intérprete ocupado (com as informações de que necessita) funciona e organiza o tempo e o espaço, atingindo a contextualização dos objectivos cénicos e vivenciando cada momento da cena. Está atento, pode modificar os sentidos dramáticos a qualquer momento, torna-se capaz de surpreender e ser surpreendido e manipula conceitos pré-estabelecidos em função da *escrita cénica*.

O intérprete preocupado (com as informações de que necessita) funciona, mas gere a organização do tempo e do espaço com evidentes dificuldades que modificam a sua organicidade. Pode estar concentrado mas não atento, não é capaz de modificar os sentidos dramáticos, não consegue satisfazer a acção, e numa situação imprevista, que o possa

surpreender, não sabe encontrar respostas com as quais possa desenvolver os conteúdos cénicos. Não consegue manipular as informações pré-estabelecidas que, normalmente, acabam por fechar-lhe as portas ao desenvolvimento da *escrita cénica*. Normalmente recorre à narrativa para se explicar. Observa-se de fora, criando um julgamento sobre a sua própria acção.

O *intérprete ocupado* pode estar inconscientemente consciente (*abdica da sua consciência prévia sobre o real*), enquanto o *intérprete preocupado* se encontra conscientemente inconsciente (não consegue desistir de um olhar *a priori* sobre o real). O que eu procuro no intérprete é que esteja consciente de uma forma despreocupada e, por isso, totalmente aberta. Se o intérprete está preocupado alcança uma falsa consciência que lhe limita a percepção da acção:

Temos agora uma ideia do que significa mover-se da maneira mais «inconscientemente consciente possível»: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior visto como um objecto exposto, por um lado; e por outro, não abolir esses poderes ao ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior e tornar-se uma consciência do corpo. (Gil, 2001, p. 159)

Em qualquer dos casos referidos, o intérprete consegue lidar com a *escrita cénica*, mas a sua qualidade é muito diferente, sobretudo porque cada intérprete lida com as constantes alterações qualitativas de modo distinto: um reconhece-as, o outro não. A *inteligência cénica* do intérprete consiste muitas vezes nisto: no reconhecimento e na aceitação das modificações qualitativas e numa investigação quotidiana destas alterações que fundamentam o *presente* e a *presença* do intérprete em cena. Trabalhamos quotidianamente neste sentido, fazendo convergir todas as discussões acerca destes conceitos em trabalhos práticos. O facto de fazer e discutir todos os dias, observando os conceitos discutidos teoricamente, no corpo e na acção do intérprete, permitem um desenvolvimento qualitativo mais pertinente. O intérprete não pode deixar de se confrontar quotidianamente com as suas limitações e as suas possibilidades. Esta pedagogia permite-lhe *falhar*, sem nunca perder a capacidade de reflectir

sobre os acontecimentos vividos, porque toda a investigação sobre possibilidades, responsabilidades, escolha e decisão, torna o intérprete vivo e atento às suas constantes modificações.

Neste percurso de formação, procuro que o intérprete seja o *protagonista consciente* dos seus acontecimentos. A palavra *protagonista* entende-se aqui como «líder de si próprio», acima de tudo um *intérprete-investigador*, capaz de reconhecer o seu instrumento de trabalho como uma máquina viva e falível, pronta a receber e aprender, com a consciência de que a sua disponibilidade tem qualidades sempre diferentes, sempre pronta a reciclar e a readaptar qualquer material adquirido, através de uma *presença* atenta e de uma *escuta* permeável, um *estar em cena* sempre mutável, um *estar sempre pronto* para aceitar, recusar e transformar. Procuro que o intérprete esteja atento às suas modificações físicas e anímicas, mas também às modificações que todos os dias o mundo lhe oferece.

O intérprete deve ter um acesso irrestrito a diversas informações, o que lhe permite pensar que o conjunto de saberes que adquire quotidianamente é susceptível de ser equacionado como conhecimento sobre as matérias que é suposto alcançar. Os intérpretes contemporâneos são muitas vezes o resultado disso: confrontados permanentemente com um conjunto múltiplos de informações e «conhecimentos», acabam por ter um «pensamento convergente». O processo de globalização e massificação facilita a sociedade a ver o mundo como um só lugar. Justamente a propósito disso, Mark Deputter (2008), fundador do Festival de *Alkantara* (e actual director do Teatro Maria Matos), parece alertar os jovens criadores para uma resistência improvável:

Em tempos de pensamentos únicos precisamos de vozes dissonantes. Quando a vida parece afunilar-se num consumismo frenético, precisamos de descobrir outras vias. Já não há ninguém que ouse sugerir que a arte pode salvar o mundo, mas contra todas as tendências de massificação e entretenimento (pois, a arte também se tornou num produto de consumo), há quem continue a ver e a praticá-la como forma de resistência. Como uma tentativa de visitar os mundos que se escondem atrás do mundo aparente. Como uma maneira de questionar o que é geralmente aceite, facilmente absorvido ou simplesmente cómodo. (p. 2)

As tecnologias e os novos meios de comunicação facilitam as pesquisas, criando a sensação de um conhecimento ilimitado. O intérprete parece, muitas vezes, ser absorvido por um pensamento único e global e não ter mais a capacidade para resistir a uma espécie de *globalização artística*.

Os acessos renovados ao mundo e a mediatização modificam os saberes criando dificuldades no estabelecimento de limites. Se por um lado os acessos fáceis trazem inúmeras vantagens, por outro lado, originam questões importantes para o percurso que os intérpretes descobrem, sobretudo quando discutimos acerca da capacidade de criar limites:

Creativity arises out of the tension between spontaneity and limitations, the latter (like river banks) forcing the spontaneity into the various forms which are essential to the work of art (...). The significance of limits in art is seen most clearly when we consider the question of form. Form provides the essential boundaries and structure for the creative act.<sup>166</sup> (May apud Laurel, 1991, p. 101)

Todos os processos criativos inerentes às linguagens cénicas são o resultado do cruzamento de um processo que deambula entre a espontaneidade e o estabelecimento de limites (*construção de regras*). Contribuindo para a massificação dos saberes e para «os pensamentos únicos», que Deputter refere, o mundo contemporâneo parece não facilitar, paradoxalmente, a descoberta de limites, criando inclusivamente a ilusão de ausência de tempo e espaço. Pelo contrário, abre, liberta e facilita o acesso ilimitado, mas este acesso ilimitado é justamente a condição necessária para a massificação, que em última análise é o maior dos limites. O intérprete encontra obstáculos nos caminhos da criação quando se depara com o reconhecimento dos limites exteriores e dos seus limites. A tendência é a da contrariação dos limites adicionando materiais e recursos que julga inesgotáveis e sempre acessíveis, quando o que se impõe é a selecção ou o contrariar da massificação através da dissonância e do rompimento. Não se trata de criar quantitativamente mas qualitativamente.

Neste aspecto, a proposta do *Terceiro Corpo* procura dar resposta à criação de identidades estruturadas a partir de uma abertura ao mundo

---

<sup>166</sup> A criatividade irrompe da tensão entre espontaneidade e limitações, as últimas (como margens de um rio) forçando a espontaneidade a assumir várias formas essenciais à obra de arte (...). O significado dos limites na arte é visto de modo mais claro quando consideramos a questão da forma. A forma fornece as fronteiras e a estrutura essenciais ao acto criativo.

globalizado, utilizando a *escolha* como um instrumento consciente para a criação dos limites. Através do *Terceiro Corpo* pretende-se construir um espaço de trabalho onde o intérprete se reconheça nas necessidades criativas da contemporaneidade, averiguando as regras e os seus limites, desfrutando as vantagens que a tecnologia eventualmente oferece. Tal como afirma Daniel Tércio (2011): «As tecnologias não estão aí para apagar o corpo mas para amplificar a presença do humano» (p. 25), factor esse, que se torna importante quando observamos os percursos que as ligações entre *corporeidade* e *virtualidade* oferecem no campo da criação artística.

No entanto, Ortega Y Gasset (2003) alerta ainda: «A arte jovem dissociou-se com uma rapidez vertiginosa numa enorme multiplicidade de direcções e de propósitos divergentes.» (p. 50). Como a intérprete Ana Pereira (2008) refere no seu relatório:

Há um momento em que as regras inerentes a cada improvisação são inevitavelmente quebradas, e aí se estabelece uma nova convenção, e um acontecimento verdadeiramente inusitado. No fundo, as regras só são estabelecidas como um perímetro a ser questionado. (p. 4)

Entendo a proposta do *Terceiro Corpo* como algo capaz de sustentar um conjunto de regras, «apropriação e invenção das circunstâncias» (Amoedo, 2009, p. 15) que permitem os desenvolvimentos técnicos necessários a cada intérprete e consequentemente o alcance de uma liberdade de agir, que lhe assegure um plano de actividade e lhe permita satisfazer as suas necessidades cénicas:

O homem tem uma tarefa muito distinta da do animal, uma tarefa extranatural, não pode como aquele dedicar as suas energias a satisfazer as suas necessidades elementares, mas sim, desde logo, tem de as poupar nessa ordem para poder entregar-se com elas à improvável faina de realizar o seu ser no mundo. Eis aqui por que o homem começa quando começa a técnica. A folga, maior ou menor, que esta lhe abre na natureza é o alvéolo onde pode alojar o seu excêntrico ser. (Ortega Y Gasset, 2009, p. 53)

A possibilidade de este conjunto de regras existir surge como consequência de uma experiência que adquiri ao longo destes anos e como resultado da observação do desenvolvimento dos intérpretes de teatro e de dança em formação. É um trabalho pedagógico contínuo realizado com

intérpretes que necessitam de uma técnica que converge na percepção de um *Terceiro Corpo* e que os obriga, como eixo principal das suas pesquisas, a uma reformulação constante e circunstancial:

Actos técnicos — dizíamos — não são aqueles em que o homem procura satisfazer directamente as suas necessidades que a circunstância ou natureza lhe faz sentir, mas precisamente aqueles que levam a reformar essa circunstância, eliminando dela, dentro do possível, essas necessidades, suprimindo ou mingando o acaso e o esforço que satisfazê-las exige. (...) A técnica é o contrário da adaptação do sujeito ao meio, dado que é a adaptação do meio ao sujeito. (Ortega Y Gasset, 2009, p. 33)

A disciplina do *Terceiro Corpo* implica e convoca todas as disciplinas ligadas às áreas da criação contemporânea e exige que a técnica que daí surge apareça como algo que «diminui, às vezes, quase elimina, o esforço imposto pela circunstância e consegue-o reformando esta, reagindo contra ela e obrigando-a a adoptar formas novas que favorecem o homem». (Ortega Y Gasset, 2009, p. 42).

O que pretendo, na proposta do *Terceiro Corpo*, é conseguir que o intérprete desenvolva uma forte consciência cénica que o torne capaz de responder de forma adequada e criativa às exigências que a obra requer. Procuro, através do entendimento e da confrontação com as informações que partilha, que o intérprete seja capaz de definir os seus objectivos através das suas escolhas, sem se limitar a reproduzir as suas informações e a sua história pessoal, mas vivenciando-as, modificando-as, agindo e decidindo sobre o que pode fazer: «A liberdade não se refere ao que *queremos* fazer mas ao que *podemos* fazer.» (Savater, 2003, p. 83). As suas escolhas, por isso, permitem-lhe decidir o seu presente que já é o seu futuro. A escolha permite que o intérprete se liberte do medo do futuro, permite estar presente no tempo em que a acção acontece, permite-lhe falhar e continuar a acumular e a reorganizar as informações necessárias à construção do seu próprio caminho que, desta forma, é o percurso da construção do movimento de liberdade:

De acordo com a etimologia grega — diz Annah Arendt —, isto é, de acordo com a auto-interpretação grega, a raiz da palavra liberdade, *eleutheria*, é *eleithen hopos ero*, ir onde desejo, e não há dúvida de que a liberdade básica era entendida

como liberdade de movimento. Uma pessoa era livre quando podia mover-se como desejava: o critério era o eu posso e não eu quero. (Savater, 2003, p. 83)

O facto de o futuro nos chegar cada vez mais rápido, definindo um momento histórico em que qualquer previsão é passível de ser posta em causa quotidianamente, não pode constituir um factor de instabilidade.

Existe uma dificuldade de ordem prática na organização dos conceitos pedagógicos, sabendo que o que é correcto neste momento possivelmente já não é no instante seguinte, e onde a incerteza se torna o paradigma da construção: «Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual.» (Rancière, 2010, p. 35). Este amontoar e multiplicar de palavras, imagens e *performances* (ou *cerimónias comunitárias*, como diria Rancière), podem e devem mudar os paradigmas da formação e devem ajudar-nos a compreender melhor o mundo em que vivemos, facultando-nos a possibilidade de intervir na sua transformação. Mas a natureza plural e diversa destes materiais não contribui apenas para a citação, transformação e reciclagem dos mesmos, num esforço responsável de dominarmos as linguagens disponíveis e as acrescentarmos, mas também para a consciência de que por vezes o necessário é apenas a vibração exacta de um gesto, de uma palavra ou de uma frase:

Tenho consciência de que relativamente a tudo isto pode sempre dizer-se: palavras, uma vez mais e apenas palavras. Por mim, não o entenderia como insulto. Já ouvimos tantos oradores que procuram fazer passar as suas palavras por mais do que palavras, pela fórmula de entrada numa nova vida; vimos tantas representações teatrais que pretendem ser já não espectáculos, mas cerimónias comunitárias; e mesmo hoje, apesar de todo o cepticismo «pós-moderno» em relação ao desejo de mudar a vida, vemos tantas instalações e espectáculos transformados em mistérios religiosos que não é necessariamente escandaloso ouvir dizer que palavras são simplesmente palavras. Vemo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne e do espectador tornado activo, saber que as palavras são somente palavras e os espectadores apenas espectadores pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as *performances* podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos. (Rancière, 2010, pp. 35-36)



### 1.3. Proposta de intervenção

A *proposta de intervenção* aqui apresentada surge depois de me ter confrontado durante vários anos com a dança e os seus métodos, baseados na criação de formas pré-concebidas: aprender a dançar nunca podia fugir a uma imitação de várias formas e movimento do corpo no espaço. Por exemplo, o facto de nunca se trabalhar sem estar em frente a um espelho era um claro sinal de uma tentativa de imitar a própria forma. O corpo representa, nas técnicas tradicionais, «figuras» no espaço que apresentam uma enorme dificuldade no alcance da sua perfeição técnica. Enquanto aluno e bailarino, o que fui sempre observando foi uma espécie de procura contínua de uma imitação de algo que o meu corpo repetia sistematicamente. Na realidade, existia um desenvolvimento, as imitações das formas melhoravam a cada dia (apesar das normais variações qualitativas), e todo o processo de imitação continuava a fazer-me viver acreditando que tudo aquilo era passível de sustentar um discurso cénico. Mas este discurso cénico, que criava em mim a ilusão de concretizar algo, parece-me hoje inútil, pois a visão que a *escrita cénica contemporânea* me oferece dá-me a noção do meu passado enquanto bailarino como algo importante, do ponto de vista estrutural e comportamental, mas já não suficiente do ponto de vista conceptual e estético.

Expressar-me num espaço e num tempo através dos meus movimentos/formas (regras tradicionalmente assumidas como estruturantes da dança) tornava-me cada vez mais convencido de que a dança era um lugar de significados. Na altura, pensava naquelas formas como uma expressão de mim no mundo; mas com o tempo, isso foi-se esgotando e agora, tendo acumulado uma larga experiência como intérprete, criador e pedagogo, consigo explicar como isso aconteceu: fui-me apercebendo de que a apreciação que fazia estava ligada sobretudo a um *desejo vazio*, aparentemente inesgotável. Estava convencido de que a técnica era um lugar de conforto, porque me trazia a garantia de que essa mesma técnica servia para criar algo importante. Esta técnica, a partir da qual me

confrontava com a dança, poderia levar-me a uma capacidade ilimitada de criar novas formas no meu movimento. O conforto não era ilusório porque a técnica era um suporte, que, apesar do esforço de aperfeiçoamento contínuo a que me obrigava, me fazia sentir bem; dava-me uma segurança, que, se por um lado permitia continuar a querer «aperfeiçoar-me», por outro iludia-me.

A técnica que ia desenvolvendo tornava-me cada vez mais forte e convencido de que o corpo virtuoso era o meio para chegar à «perfeição artística», revelando-se, no entanto, como uma armadilha: toda a necessidade de me definir através da técnica tradicional da dança escondia-me a possibilidade de observar outros caminhos possíveis para a criação artística. A exigência a que a técnica me levava obscurecia outras pistas para a criação, iludindo-me pelo facto de acreditar não ter limites no meu corpo. Ou seja, pensava e esperava que o corpo pudesse não ter limites, tanto nas formas como, sobretudo, nas sensações que encontrava nelas. Contava com o facto de, como em cada dia descobria em mim um corpo infinito, poder chegar a exprimir as minhas ideias com este corpo, continuamente sujeito ao desenvolvimento de formas cada vez mais ilimitadas. Era uma ilusão. Estava enganado: o meu corpo, enquanto bailarino, foi transmissor de formas sugeridas e movidas por outras formas. O sentido que encontrava na altura era a ilusão de que todo o meu movimento pudesse ter (e na altura talvez o tivesse realmente para mim) um sentido conceptualmente importante. Na realidade andava todos os dias a repetir algo que me pertencia aparentemente: aquele meu corpo em movimento era a ilusão de mim próprio. As emoções que percepcionava na altura estavam ligadas ao alcance de uma técnica narcisista e formal que movia o meu corpo num ilusório sentido de mim. As formas que alcançava não podiam ser nada mais do que um vazio descoberto através de uma *percepção inconsciente*.

Toda a experiência acumulada na dança, no teatro, na *escrita cénica* e na pedagogia levaram-me a inverter o meu percurso devido a uma grande urgência de encontrar no corpo outras significações. Mantenho, ainda hoje, um enorme respeito pela dança no seu sentido mais tradicional, mas toda a

prática desenvolvida, como amplamente já referi ao longo desta dissertação, levou-me a compreender que, se por um lado a dança em si mesma tomou caminhos que vão para além das suas tradições, por outro, o *corpo* que a habita também se transformou num espaço de cruzamentos epistemológicos, semióticos, filosóficos e antropológicos que possibilitam a construção de objectos artísticos que ultrapassam a ideia de convenção clássica da dança.

Este corpo que defini como *Terceiro Corpo* não vive de imposições, imitações e/ou possíveis repetições sistemáticas: procura uma disponibilidade que lhe permita vivenciar as *escritas cénicas* assumindo o abatimento das fronteiras, sem discriminar as linguagens que daí possam derivar.

Por todas estas razões, num plano pedagógico, deixei de acreditar que pedir ao intérprete para repetir o que eu faço possa ter alguma consequência válida na sua percepção e, por consequência, no seu entendimento. Não trabalho a partir da imitação pedindo aos intérpretes para fazerem aquele ou este exercício ou para repetirem algo; isso deixou de fazer parte dos meus planos pedagógicos: «Repetir não interessa. Não acredito em modelos. Acredito no que é dado pelas pessoas com quem trabalho. As coisas são uma experiência, não há que ter medo. E quem tiver medo saia.» (Lupa & Costa, 2011, 6R).

Justamente por isso, uma das grandes questões que tem acompanhado o meu percurso enquanto professor prende-se com a minha discordância com os métodos tradicionalmente adoptados (e as suas correspondentes designações), que procuram formatar e estereotipar o corpo de acordo com as técnicas abordadas, tais como a repetição, os modelos de imitação e a própria imposição de modelos, como acima referi. Metodologias baseadas na repetição diária de exercícios fundamentais para atingir objectivos não parecem adequadas às necessidades da *escrita cénica contemporânea*. Na metodologia que proponho, procuro não utilizar a designação de *exercício* para aquilo que fazemos nas aulas, no sentido de nos distanciarmos da ideia pré-concebida de exercícios baseados em modelos de repetição, imitação e imposição. O *não exercício* refere-se a um dos conceitos aplicados nesta metodologia que implica a construção de um vocabulário adequado ao

contexto da proposta de intervenção do *Terceiro Corpo*. Não aplico o termo *exercício* a uma metodologia que sirva ao *intérprete contemporâneo*: proponho um processo de trabalho que não se estabeleça através do «exercício tradicional» baseado na repetição de modelos. O intérprete contemporâneo deverá desenvolver a sua prática mas sem a imposição de estereótipos: necessita de a investigar e de realizar experiências através das quais consiga estruturar o conhecimento dos seus materiais.

Na dança e no teatro *exercitar ou fazer um exercício* estabelece logo a ideia de um dever, uma obrigação, uma determinada forma de agir que é a antítese das qualidades da *escrita cénica contemporânea*. Aqui não se pretende estabelecer um espaço onde se cumpre: procuram-se construir instrumentos para que o intérprete possa agir e organizar as informações de que necessita para construir a sua acção cénica, numa abordagem fenomenológica. Procura-se uma contaminação dos esquemas cognitivos do intérprete, de forma a que os processos onde a experiência da gestão das informações é criada seja o lugar de construção da *escrita cénica contemporânea*. Para responder às suas dúvidas enquanto intérprete, não deve procurar uma resposta possível, mas sim um percurso de informações que se deslocam a partir de um conceito mas não se configuram dentro de espaços fixos e fechados. Procura-se criar espaços onde o intérprete seja capaz de regular a acção individual e colectiva, e transformar e estruturar a *escrita cénica* a partir de um posicionamento consciente.

A «matemática» de uma linguagem clássica, ou seja, a necessidade de responder com uma equação «legitimada» e imutável às tarefas que são propostas ao intérprete, e que este procura e deseja no seu percurso tradicional, não faz parte do plano de ensino do *Terceiro Corpo*. Esta proposta deve ser seguida como objecto de um caminho de formação, assente em materiais que são susceptíveis de reciclagem contínua a cada momento, mas que admite também um fechamento imediato das acções, se a isso corresponder a visibilidade de uma justificação dramática.

O intérprete deve procurar uma metodologia que se materializa quando descobre todas as possibilidades, e não quando estas mesmas possibilidades estão limitadas por uma imposição clássica. Isto significa que

esta metodologia deve abrir um caminho através do qual o intérprete não apresenta «equações legitimadas» por respostas «adequadas e definitivas» mas, ao contrário, admite o seu valor temporário e possivelmente falível.

Bachelard sustenta que a base das descobertas científicas não está na razão, mas sim na imaginação e na fantasia:

Bachelard sosteneva come, a monte delle scoperte scientifiche, vi siano sempre intuizioni che non riguardano la ragione (che interviene poi nel momento della formalizzazione e della descrizione) bensì la sfera dell'immaginario e della fantasia.<sup>167</sup> (Dallari, 2005, p. 83)

Através da *proposta de investigação*, o intérprete é convidado a assumir-se como responsável por algo cujo resultado não é propriamente um «cumprir-fazendo» mas antes um «fazer-sendo»: ganha confiança e consolida as suas ideias, tornando-as matéria de investigação e estrutura para os desenvolvimentos subsequentes do seu trabalho.

Desta maneira, o intérprete vai encontrando respostas enquanto *aprende-fazendo* o seu próprio percurso, subjacente às suas decisões e aos seus actos. Não cumpre *exercícios*, mas move a sua identidade num percurso onde é ele o responsável pela sua vivência cénica e estabelece um verdadeiro «laboratório de estudos» onde se torna mestre dele mesmo. Identifica-se e (re)conhece-se num lugar onde ser é estar (*to be*) – (*être*): «Fra identità e conoscenza esiste d'altra parte un tenace rapporto di dipendenza e di desiderio. Ciascuno, per manifestare il proprio esistere, per mostrare di esserci, ha bisogno di conoscenze, di linguaggi, di modi di espressione e comunicazioni condivisibili.»<sup>168</sup> (Dallari, 2000, p. 165).

Procuo desenvolver no intérprete uma responsabilidade sem a qual o seu trabalho de criação ficaria circunscrito a uma imitação/limitação, procuro que desenvolva um sentido de liberdade. Mas que liberdade

---

<sup>167</sup> Bachelard sustenta que, a montante das descobertas científicas, existem sempre intuições que não dizem respeito à razão (que intervém depois no momento da formalização e da descrição), mas antes à esfera do imaginário e da fantasia.

<sup>168</sup> Entre identidade e conhecimento existe de outro modo uma forte relação de dependência e desejo. Cada um, para manifestar o próprio existir, para se mostrar presente, precisa de conhecimentos, de linguagens, de modos de expressão e comunicações partilháveis.

podemos discutir no que diz respeito à formação dos intérpretes neste século? É preciso pensar esta liberdade como algo que, no meio da dispersão geral e de uma aparente *infinitude* de possibilidades, nos permita perceber limites, enquadrar realidades e, a partir de um ponto de vista pessoal e responsável, fazer escolhas, tomar decisões.

Assumindo desde já que tradicionalmente a pedagogia passa sempre por uma imposição, defino um percurso de formação onde o intérprete procure encontrar, através das suas escolhas, um trajecto que seja construído principalmente por si próprio e com o mundo:

O corpo em exposição representa o desejo de ir além de todos os limites estabelecidos, aceitando novas formas codificadas de estar. Neste sentido, a exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando ao limite todos os sentidos da sua representação. (Oliveira, 2007, p. 86)

A evolução do ser humano faz-se através do acesso ao conhecimento. Acompanhar o presente significa confrontar a formação com recursos múltiplos e bem mais rápidos, sem, no entanto, perder a lucidez necessária para que o intérprete seja livre de poder decidir e entender a construção da sua existência. Com um ponto de vista. Livrementemente: «Il suono é liberta, non gli accordi: quelli puoi impararli, ripeterli ma non generano emozioni senza il suono.»<sup>169</sup> (Coleman, 2011, p. 87).

---

<sup>169</sup> O som é liberdade, não as notas: podes aprendê-las, repeti-las, mas não geram emoções sem o som.

## 2. Conceito de identidade



Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

Il sapere, i saperi, ciò che «impariamo» nella fase della nostra formazione iniziale e ciò che continuiamo a imparare nel corso di tutta la vita, possono costituire il più efficace e importante strumento di strutturazione dell'identità personale, a patto che il «know-how, di cui ciascuno si serve per risolvere giorno per giorno i problemi dell'esistenza quotidiana, possa corrispondere o integrarsi con un sapere che a qualcuno potrebbe anche apparire «inutile» ed è invece indispensabile per costruire per sé e per gli altri la propria figura identitaria. Occorre cioè che il patrimonio rappresentato da un bagaglio culturale, da abilità, conoscenze e competenze simboliche facenti parte della comunità di appartenenza e condiviso con essa divenga anche *mio*, e mi metta nelle condizioni di utilizzare le *mie* idee, il *mio* linguaggio, le *mie* conoscenze per poter commentare, spiegare, raccontare quel che so e dunque *quel che sono*.<sup>170</sup> (Dallari, 2000, p. 45)

<sup>170</sup> O saber, os saberes, o que «aprendemos» na fase da nossa formação inicial e aquilo que continuamos a aprender no decurso da vida, podem constituir o mais eficaz e importante

## 2.1. Fundamentação dos conceitos metodológicos de identidade: *Eu – Eu e Os Outros – Eu e O Outro. A Partitura*

Li hoje quasi duas paginas / Do livro d'um poeta mystico / E ri como quem tem chorado muito. / Os poetas mysticos são philosophos doentes / E os philosophos são homens doidos. / Porque os poetas mysticos dizem que as flores sentem / E dizem que as pedras teem alma / E que os rios teem extases ao luar. / Mas as flores, se sentissem, não eram flores, Eram gente; / E se as pedras tivessem almas, eram coisas vivas, não eram pedras; / E se os rios tivessem extases ao luar, / Os rios seriam homens doentes. / É preciso não saber o que são flores e pedras e rios / Para fallar dos sentimentos d'elles. / Fallar da alma das pedras, das flores, dos rios, / É fallar de si-proprio e dos seus falsos pensamentos. / Graças a Deus que as pedras são só pedras, / E que os rios não são senão rios, / E que as flores são apenas flores. / Por mim, escrevo a prosa dos meus versos / E fico contente, / Porque sei que compreendo a Natureza por fora; / E não compreendo por dentro / porque a Natureza não tem dentro; Senão não era Natureza. (Caeiro, 1994, p. 78)

Defino como ***Partitura*** a criação de uma acção metodológica, através da qual apresento um percurso pedagógico para desenvolver com os intérpretes: o objectivo é torná-los capazes de formular os seus próprios processos, de forma autónoma. Neste sentido, procuro que esta autonomia se estabeleça a partir do reconhecimento dos materiais que formam a *escrita cénica contemporânea*, através da potenciação da percepção e compreensão da acção que se constituem como lugar de desenvolvimento identitário do intérprete.

A *partitura* central de cada aula divide-se em 3 fases principais onde os conceitos antes apresentados (*disponibilidade – possibilidade – decisão/escolha – responsabilidade*) ocupam transversalmente todo o trabalho, tornando-se qualidades para o desenvolvimento da *escrita cénica contemporânea*. Sem serem possivelmente visíveis, numa primeira instância,

---

instrumento de estruturação da identidade pessoal, desde que o «know-how», do qual cada um se serve para resolver dia a dia os problemas da existência quotidiana, possa corresponder ou integrar-se com um saber que para alguém poderia até aparecer « inútil» e é, pelo contrário, imprescindível para construir para si e para os outros a própria figura identitária. Acontece por isso que o património representado por uma bagagem cultural, pela habilidade, conhecimentos e competências simbólicas, fazendo parte da minha comunidade de pertença e sendo com ela partilhado, pode tornar-se meu também, e colocar-me em condições de utilizar as *minhas* ideias, a *minha* linguagem, o *meu* conhecimento para poder comentar, explicar, contar aquilo que sei e consequentemente aquilo que sou.



ao olhar exterior, pretendem fortalecer as *qualidades* do intérprete que as utiliza sem as evidenciar. Nesse sentido, o intérprete vai descobrindo conscientemente os meios que lhe permitem identificar e reconhecer as suas *qualidades*.

Procura-se estabelecer o corpo, o *Terceiro Corpo*, como uma estratégia que seja capaz de construir os percursos necessários: «Entenda-se por estratégia o método que não fica prisioneiro de si. Que se interroga, se compara, se transforma e se enriquece no diálogo que os processos devem manter permanentemente com os resultados.» (Cunha e Silva, 1999, p. 73). Procura-se, acima de tudo, *suscitar o entendimento do intérprete* através de uma contínua *organização* das informações: *desenvolver a consciência do saber através da percepção/decisão*:

O *em-redor* dos corpos em relação gera um outro corpo (in)formado pelo “acontecimento intermitente à superfície desses corpos, assim como, pela exactidão e decisão”<sup>171</sup> do seu movimento em direcção ao outro. O movimento dos corpos em relação, através das suas (in)formações e (trans)formações, cria um espaço de intensidades heterogéneas. (Mira, 2008, p. 92)

Trata-se de um saber que pretende ser o mais objectivo possível, tentando protelar, numa primeira instância, a interpretação. O intérprete necessita de encontrar os materiais que permitam estabelecer uma ligação de resposta directa na relação não hierárquica que estabelece com o autor da *escrita cénica*: aqui o intérprete deve ser capaz de estabelecer o discurso criado pelo autor, através dos materiais que produz.

O intérprete deve estar sempre implicado nas acções que cria, sozinho e com os outros. Trabalha, com o seu corpo, num aparente *estado contínuo de improvisação* acerca das propostas recebidas, necessitando *actualizar-se* continuamente para reconhecer e assumir o seu estado de impermanência:

Each of the body's moves, as with all writings, traces the physical fact of movement and also an array of references to conceptual entities and events. Constructed from endless and repeated encounters with other bodies, each body's writing maintains a nonnatural relation between its physicality and referentiality.

---

<sup>171</sup> Manning reporta-se à expressão de Derrida, tomar uma decisão (taking a decision): o processo de tomar decisões envolve o risco que a nossa decisão pode alterar a orientação de um acontecimento. (2007, p. xvii). (Mira, 2008, p. 92)

Each body establishes this relation between physicality and meaning in concert with the physical actions and verbal description of bodies that move alongside of it. Not only is this relation between the physical and conceptual nonnatural, it is also impermanent. It mutates, transforms, reinstantiates with each new encounter.<sup>172</sup> (Foster, 1998, p. 180)

O intérprete pode ter, ou não, uma acção cénica pré-estabelecida, mas precisa, em qualquer dos casos, de vivenciar o seu presente procurando justificar constantemente a sua *presença*: isso obriga-o automaticamente a despreocupar-se com o facto de ser observado (factor imprescindível para que a *escrita cénica* possa acontecer). O facto de estar atento a si próprio condena-o, benéficamente, a não poder comprometer-se com o facto de ser observado. Liberta-lhe as possibilidades de escolher e decidir o que realmente necessita de «mostrar» ao espectador/observador. Isso convoca a atenção do espectador, porque o obriga a procurar identificar o discurso do intérprete. Passo a explicar concretamente: o intérprete que só se preocupa com o exterior — e por isso com o facto de ser observado, que «mostra» o seu discurso sem decidir o que decide «mostrar» — é um intérprete que não está atento a si próprio. Não focaliza a atenção do espectador. Ao contrário, o intérprete que age sobre si próprio, despreocupando-se com o exterior, convoca o espectador a seguir o seu discurso cénico. Aqui, o intérprete pode decidir o que é verdadeiramente necessário «mostrar» para que a partitura cénica tenha uma implicação directa e clara com os significados dramáticos propostos.

No diálogo permanente com o intérprete, questionamo-nos muito sobre o «ser observado» e o «observar objectos» e como é que isso modifica a presença em cena, através dos dados dos sentidos e da observação. António Damásio (2004) refere duas questões importantes: «De que modo vimos a saber que estamos a ver um determinado objecto? Como é que nos tornamos conscientes no sentido completo da palavra?» (p. 39). Explica

---

<sup>172</sup> Cada um dos movimentos do corpo, como acontece com toda a escrita, desenha o dado físico do movimento e também uma série de referências a entidades e acontecimentos conceptuais. Construída a partir de repetidos e infinitos encontros com outros corpos, cada escrita do corpo mantém uma relação não natural entre a sua fisicalidade e a sua referencialidade. Cada corpo estabelece esta relação entre fisicalidade e significado em concertação com as acções físicas e descrições verbais de outros corpos que se movem ao seu lado. Esta relação entre o físico e o conceptual é, não só não natural, como também impermanente. Muda, transforma-se, reconstitui-se a cada novo encontro.

ainda o neurologista que existem «dois actores principais, o *organismo* e o *objecto*»:

O organismo em questão é aquele dentro do qual acontece a consciência; o objecto em questão é qualquer um que se dê a conhecer no processo da consciência; e as relações entre organismo e objecto constituem o conteúdo do conhecimento a que chamamos consciência. Vista nesta perspectiva, a consciência consiste na construção do conhecimento sobre dois factos: que o organismo está envolvido numa relação com o objecto e que o objecto presente nessa relação provoca uma modificação no organismo. (Damásio, 2004, pp. 39-40)

O trabalho na aula pretende abrir uma reflexão contínua para o intérprete enquanto «corpo em cena». *Procurar mobilizar a atenção das suas decisões* é, para mim, a motivação fundamental para a presença em cena de um *corpo sensível*. Escreve Ana Pereira (2008):

É necessário esclarecer que *atenção* não nomeia uma ideia vaga sobre concentração, esforço de controlo, ou um estado existencial metafórico, mas uma predisposição para “escutar” que consiste numa sondagem constante de dados externos e internos ao actor. Uma vez que estes dados são inúmeros e em permanente mutação, a *atenção* é móvel e instável, o que exige uma *organização* do que se percepção. (p. 6)

Passarei a enunciar e a discutir todos os conceitos que integram e circulam constantemente no trabalho quotidiano do intérprete, agindo e materializando-se no seu corpo, produzindo a acima enunciada *mobilização da atenção nas decisões*, que cria o *corpo sensível*. Voltando brevemente à introdução desta tese, identifico agora como é que o intérprete «está sempre pronto sem saber o que irá acontecer»: este intérprete «presencia a sua presença» através de *um estado de alerta constantemente renovável* que lhe permite agir livremente sobre o seu presente.

Todo o processo de trabalho se baseia no conceito de «compreensão progressiva»: isto significa que o intérprete não tem obrigação de entender a metodologia no início do trabalho, mas sim ao longo do seu desenvolvimento – aprende fazendo.

Esta progressão é importante porque obriga o intérprete a uma contínua organização e reorganização das informações que circulam livremente ao longo do processo criativo e permite-lhe uma constante atenção.

Eis as três etapas que estruturam o desenvolvimento da metodologia aplicada nas aulas que, no ponto seguinte, defino como *Conceitos de Identidade: Eu – Eu e Os Outros – Eu e O Outro*.

Os conceitos abordados neste ponto constituem-se como fundamento dos mecanismos cénicos nos quais o intérprete é constantemente chamado a participar. Estes três conceitos englobam factores essenciais da formação da identidade e da condição humana e uma metodologia para a *escrita cénica* apropria-se deles, na medida em que se constitui através de operações de consciência e transformação que residem no sujeito intérprete num jogo dinâmico com o outro.

O espaço cénico é o lugar de representação desta condição humana e estes três conceitos são fundamentais como símbolo desta representação e convenção. A analogia que Ortega y Gasset (2006) estabelece entre o homem e o teatro é significativa:

Che cos'è il teatro? La cosa teatro, come la cosa uomo, è molte, innumerevoli cose differenti che nascono e muoiono, variano, si trasformano sino al punto di non somigliarsi, a prima vista, per niente tra loro. Erano uomini quelle creature reali che servirono di modello ai nani di Velázquez, ed era un uomo Alessandro Magno, il più magno *pecegão* di tutta la Storia. Per lo stesso motivo che una cosa è sempre molte e divergenti cose, ci interessa verificare, se, in mezzo a tutta questa varietà di forme, più o meno latente, una struttura che ci permetta di “definire” uomo innumerevoli e differenti individui, e “teatro”, manifestazioni diverse e divergenti. Questa struttura, che permane identica sotto le sue modificazioni concrete e visibili, è l'essere della cosa. Pertanto, l'essere di una cosa è sempre dentro la singola cosa concreta, è coperto da questa, occulto, latente.<sup>173</sup> (p. 22)

Conseguir que o intérprete se reconheça e identifique estes três enunciados, constantemente, é o objectivo da *proposta de intervenção*.

O *Eu* representa o monólogo, o intérprete sozinho, representa tudo o que somos no mundo:

---

<sup>173</sup> O que é o teatro? A coisa teatro, como a coisa homem, são muitas, inumeráveis coisas diferentes que nascem e morrem, variam, transformam-se até ao ponto de não se assemelharem em nada, à primeira vista, entre eles. Eram homens aquelas criaturas reais que serviram de modelo aos anões de Velásquez, e era homem Alexandre Magno, o maior *pecegão* de toda a História. Pelo mesmo motivo que uma coisa é sempre muitas e divergentes coisas, interessa-nos verificar se, no meio de toda esta variedade de formas, mais ou menos latentes, há uma estrutura que nos permita “definir” o homem, como inumeráveis e diferentes indivíduos, e o teatro como manifestações diversas e divergentes. Esta estrutura que permanece idêntica sob as suas modificações concretas e visíveis é o ser da coisa. Portanto, o ser de uma coisa está sempre dentro da coisa singular e concreta, coberto por ela, oculto e latente.

*Eu* significa, portanto, não este homem diferente do outro nem muito menos o homem diferente das coisas, mas tudo – homem, coisas, situações – enquanto se verificam, são, se executarem. Cada um de nós é *eu*, nestes termos, não por pertencer a uma espécie zoológica privilegiada, que possui um aparelho de projecção chamado consciência, mas mais simplesmente porque é algo. (...) Olhado do interior de si mesmo, tudo é *eu*. (Ortega y Gasset, 2003, p. 118)

Neste sentido, o intérprete, ao reconhecer este *algo* que é, reconhece o mundo e dispõe conscientemente das possibilidades que existem nele. Assim, o intérprete consegue *ver-se* e *ser visto*.

Este *Eu*, considerado como «suporte inalterável de todos os estados (afectivos e intelectuais) que apenas constituem acidentes, ou seja, aspectos momentâneos» (Clément, Demonque, Hansen-Love & Kahn, 1994, p. 137), torna-se *objecto* e *sujeito* da sua presença<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> António Damásio ajuda-nos a compreender melhor o funcionamento do nosso *Eu*, definindo-a através de três estádios: *proto-eu*, *eu nuclear* e *eu autobiográfico*. O *proto-eu* é «a descrição neural dos aspectos relativamente estáveis do organismo.» (2010, p. 229) Refere ainda o neurocientista que «o produto principal do *proto-eu* são os sentimentos espontâneos do corpo vivo (*sentimentos primordiais*).» (Damásio, 2010, p. 229). Podemos considerar esta fase da nossa consciência como a da *espontaneidade*, ou seja, onde criamos os «sentimentos espontâneos do corpo vivo.» (Damásio, 2010, p. 228). Aqui o intérprete sustenta o seu *Eu* através da relação com a sua espontaneidade, muitas vezes causa de decisões apressadas e incapazes de organizar os materiais cénicos. São respostas espontâneas e provocam frequentemente soluções poucos criativas, porque escolhem sempre a primeira solução, ou seja, a que é mais próxima. Quando se estabelece uma relação entre o organismo e um *objecto*, surge a segunda fase, a do *eu nuclear*: «É gerado um pulso de *eu nuclear* quando o *proto-eu* é modificado por uma interacção entre o organismo e um *objecto*, e quando, como resultado, as imagens do *objecto* são também modificadas. As imagens modificadas do *objecto* e do organismo ficam ligadas momentaneamente num padrão coerente. A relação entre organismo e *objecto* é descrita numa sequência narrativa de imagens, algumas das quais são sentimentos.» (Damásio, 2010, p. 229). Enquanto gerador de sentimentos que podem condicionar a construção da *escrita cénica*, o intérprete é emocionalmente condicionado pela construção das imagens que percebe, que lhe podem causar determinadas escolhas a partir do seu estado emocional. Nem sempre isto favorece uma construção pragmática da *escrita cénica*, porque estes sentimentos são pessoais e difíceis de ser reconhecidos como algo que não condiciona a constituição da criação. A terceira fase, do *eu autobiográfico*, está ligada à memória do intérprete: «A terceira fase permite que múltiplos *objectos*, anteriormente registados como experiência vivida ou como futuro antecipado, interajam com o *proto-eu* e produzam uma série de impulsos do *eu nuclear*.» (Damásio, 2010, p. 228). É importante relevar aqui o aspecto autobiográfico do intérprete: é neste ponto que cada um deve ser capaz de reconhecer como e quando é que a sua biografia é a parte mais importante das suas escolhas. Atingindo a capacidade de perceber e manipular as suas qualidades, o intérprete consegue agir num espaço de liberdade que lhe permite assumir todas as regras que formam o acto cénico. Este aspecto que procuro na composição/apropriação do percurso do intérprete torna-se decisivo na aprendizagem desta metodologia do *Eu*, que pretende potenciar os aspectos decisivos para o próprio intérprete se compreender e entender os outros.

Procura-se que os intérpretes descubram, através da escuta e da cedência, a importância do *acordo*, conceito que permite a construção das convenções cénicas:

A transição do singular para o universal que caracteriza a dinâmica do pensar reflexionante subjaz também à vivência estética como expressão individual de uma universalidade meramente subjectiva, não fundado em conceitos, mas na pressuposição de um acordo, universalmente válido, no exercício das faculdades. Não sendo porém determinante, e daí insusceptível de demonstração objectiva, é a comunicabilidade do estado do ânimo que permite conciliar a expressão singular e o acordo tendencial dos sentimentos. (Serrão, 2007, p. 41)

Justamente *Eu e Os Outros* acontece como segundo momento da metodologia, que é o intérprete perante o mundo e as suas possibilidades: quando o intérprete consegue reconhecer as suas possibilidades, consegue também transformar os materiais cénicos e manipulá-los:

“Pôr-se no lugar de cada outro” é ultrapassar a tendência ao fechamento em si, superar as limitações desse ponto de vista restrito e abrir-se à ideia de um todo da humanidade, no seio da qual cada um pode manter a independência da sua apreciação (a liberdade e diferença) e dotá-la de validade comum ao partilhá-la. (Serrão, 2007, p. 42)

O intérprete torna-se capaz de descobrir e de comunicar, através da captação de «sensações insensíveis» que, por sua vez, potenciam as mutações contínuas e necessárias à manutenção da metamorfose cénica:

Quando foi abordada a consciência do corpo, segundo Gil, não chegou a ser exposto o seu segundo regime – a mutação do corpo tornando-se capaz de captar pequenas percepções do corpo de outros – respeitante à impregnação do corpo pela consciência ou *corpo-consciência* (2004, s.p.). A característica do corpo-consciência<sup>175</sup> é a hiperexcitabilidade, a cujas modificações modais da excitação sensorial subjaz uma dupla transformação do corpo: torna-se capaz de captar as “sensações insensíveis” ou *pequenas percepções dos outros corpos e pode entrar imediatamente em contacto-osmose com os outros corpos* (Gil, 2004, s.p.). A última transformação diz respeito à relação consciente-inconsciente: o corpo abre-se aos outros corpos, conectando-se com os movimentos do seu inconsciente. A este último tipo de transferência, por osmose ou contacto, Gil denomina *comunicação de inconscientes* (2004, s.p.). (Mira, 2008, p. 92)

Na descoberta dos *Outros*, pretende-se potenciar aspectos práticos da criação cénica através da comunicação, como a necessidade de desenvolver

---

<sup>175</sup> Segundo Gil, o corpo-consciência está presente no corpo empírico, mas adormecido pelas funções macrosensoriais deste último. (2004, s.p.) (Mira, 2008, p. 92)

a *atenção* e a *escuta*, a partilha, a cedência e o entendimento acerca das informações que necessitam de ser tratadas:

Um dos objectivos genéricos de qualquer equipa é sustentar a definição da situação visada pelo desempenho. O que implicará a insistência da comunicação em certos factos e o apagamento dos termos da comunicação de alguns outros. (Goffman, 1993, p. 169)

A *escrita cénica* é o lugar onde as coisas acontecem num fazer de todos, numa procura de um sentido ficcional perante o qual o entendimento é o espaço de desenvolvimento para que esta construção seja entendida por todos. É no reconhecimento das diferenças e das singularidades que construímos a *escrita cénica*:

Há comunicação de inconscientes quando alguém se deixa investir afectivamente por outro, captando relações diferenciais e singularidades que *ao condensarem-se determinam um limiar de consciência em relação com o nosso corpo, como um limiar de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções se actualizam* (Deleuze in Gil, 2004, s.p.). (Mira, 2008, p. 93)

Os intérpretes são levados a perceber que a própria regra e a concepção de cada fragmento da *escrita cénica* que estão a desenvolver necessita sempre de um pacto com os outros, enquanto colectivo, num permanente estado de desenvolvimento. Aqui, cada um tem responsabilidades mútuas e é objecto de sinais e códigos que só em constante estado de alerta consegue manter vivos e presentes, ao longo da partitura. O intérprete tem necessidade de vencer o *egoísmo* do seu ponto de vista, colocando-se no lugar do outro:

A comunicação efectiva dos juízos estéticos amplia o ponto de vista privado e insere-se no horizonte comum da “inteira esfera dos que julgam”. A possibilidade de comunicar sentimentos e estados de ânimo, não apenas conhecimentos objectivamente fundados, é a matriz de uma racionalidade plena que concilia a liberdade individual e a referência à alteridade em geral. Esta “maneira de pensar alargada”, que Kant assinala como a máxima adequada à faculdade de julgar, é representativa do paradigma de uma comunidade humana, que não sendo uma soma de singulares nem a posição essencialista de uma identidade substancial, exige que cada um a produza em si como ideal. Só o pode, porém, quem vencer o egoísmo para se abrir a uma amplitude de vistas, que lhe permita intervir responsavelmente na criação de um horizonte universal onde cada um desenvolve as suas capacidades ao mesmo tempo que se descentra “colocando-se no lugar de todo o outro”. (Serrão, 2007, pp. 41-42)

*Eu e Os Outros* é um estar em cena colectivo, participando no próprio processo através dos outros, com os quais cada intérprete terá a possibilidade de se colocar em jogo, descobrindo em cada um uma convicção acerca do seu saber e fazer. «Incapaz de se tornar a si mesmo convincente, é, no entanto, a convicção do outro que o torna a seus olhos um ser de teatro e o fascina». (Barthes, 1975, p. 214).

Finalmente, na terceira e última fase, *Eu e O Outro*, onde «somos confrontados com a diferença e a separabilidade do outro, porém, devido à permeabilidade, intensidade e contágio dos corpos, assistimos ao seu prolongamento e expansão em direcção ao outro.» (Mira, 2008, p. 90).

É conhecida a afirmação de Bertold Brecht quando dizia que «a unidade mínima humana não é um mas sim dois» — não consigo encontrar uma afirmação tão objectiva e pragmática que explique, com tão evidente clareza conceptual, a terceira dimensão dos conceitos metodológicos que aqui proponho.

Nesta última fase do trabalho, os intérpretes constroem as praxes da *contracena*, através da confrontação directa do «diálogo a dois». As regras da escuta directa, da cedência das próprias ideias, da criação de um espaço partilhável, a construção de um tempo e de um espaço válidos para os dois e a necessidade de estar sempre a perceber a legitimidade dos materiais com os quais se confrontam, partilhando-os abertamente, são qualidades com as quais os intérpretes se confrontam na procura de um sentido para os seus materiais cénicos:

No encontro de dois corpos, devido à expressão, o gesto faz aparecer o diagrama “à superfície” do corpo, dobrando as convenções de quem o percebe. Este diagrama excede os corpos, forma-os, deforma-os e (in)forma-os. “Sentimos” alguém que se dirige a nós ao «sentirmo-nos» também voltados para esse outro: algo se “afunda”, afectivamente, num e noutro em relação. (...) A “extensão” de um corpo ao outro vai em direcção ao que ambos podem fazer nesse contacto, mantendo a sua separabilidade, mas também a sua permeabilidade. (Mira, 2008, p. 91)

O intérprete passa a pôr em causa as suas *estabilidades*, desafiando, através do *Outro*, toda a sua interioridade e todos os lugares onde pode determinar comunicação. Assim, através do *Eu e O Outro*, o intérprete questiona o seu corpo no prolongamento do outro, descobrindo as



possibilidades *metamórficas* da acção que realiza e que só através do outro consegue conhecer e apreciar:

Pôr-se no lugar de cada outro é ultrapassar a tendência ao fechamento em si, superar as limitações desse ponto de vista restrito e abrir-se à ideia de um todo da humanidade no seio da qual cada um pode manter a independência da sua apreciação (a liberdade e diferença) e dotá-lo de validade comum ao partilhá-la. (Serrão, 2007, p. 42)

A reciprocidade que *Eu e O Outro* lhe permite descobrir é espaço de potencialidade e possibilidade: o intérprete conhece outros pontos de vista, descobre e aprende a conceder, provocar, desestabilizar, reinventar, escutar, romper, agir e determinar espaços de re(criação) de *escrita cénica*. A relação dos «dois corpos» consegue exceder as próprias significações que o corpo guarda em si quando se encontra sozinho. Alcança-se uma síntese que permite reconhecer as identidades como sendo possíveis «a partir do outro»:

Mas, ao que parece, é-nos dado escolher perante outro homem, perante outro sujeito, entre tratá-lo como coisa, utilizá-lo, ou tratá-lo como “Eu”. Há aqui uma margem de arbítrio, margem que não seria possível se os demais indivíduos humanos fossem realmente “Eu”. O “tu”, o “ele”, são pois ficticiamente “eu”. Em termos kantianos, diríamos que a minha *boa vontade* faz de *ti* e de *ele* como que outro *eu*. (Ortega Y Gasset, 2003, p. 116)

Passo agora à descrição da *proposta de intervenção* que designei por *Partitura Eu – Eu e Os Outros – Eu e O Outro* e que permite a aplicação dos conceitos até aqui elaborados:

## 1 - Eu – (o monólogo) – o Intérprete sozinho

«*Nemo potest non beatissimus esse qui est totus aptus ex sese in se uno ponit omnia.*»<sup>176</sup> (Cicerone apud Schopenhauer, 2003, p. 98).

DISPONIBILIDADE, POSSIBILIDADE, DECISÃO/ESCOLHA, RESPONSABILIDADE

## 2 - Eu e Os Outros – (o coro) – o Intérprete e o mundo

---

<sup>176</sup> É impossível que não seja muito feliz quem depende totalmente de si próprio e quem aposta tudo em si mesmo.

«Segundo Hegel, a consciência de si passa pelo reconhecimento por uma outra consciência.» (Clément, Demonque, Hansen-Love, & Kahn, 1994, p. 285).

DISPONIBILIDADE, POSSIBILIDADE, DECISÃO/ESCOLHA, RESPONSABILIDADE

### 3 - Eu e O Outro – (o diálogo) – o Intérprete na contracena

«O teatro é quase tão insignificante quanto indispensável. Pode desaparecer tudo, mas enquanto existirem dois seres humanos, há teatro.» (Seabra & Martins, 2008, p. 58).

DISPONIBILIDADE, POSSIBILIDADE, DECISÃO/ESCOLHA, RESPONSABILIDADE

É importante referir que a escolha da ordem da *partitura* que de seguida apresento não é casual: o facto de colocar a relação *Eu e O Outro* no último momento, prende-se com a observação que tenho vindo a efectuar ao longo da prática deste trabalho. A decisão da passagem do trabalho do Eu (monólogo) para o trabalho do *Eu e Os Outros (coro)*, antes do trabalho em par, *Eu e O Outro* (contracena), permite estabelecer um leque mais amplo de possibilidades cénicas e humanas que, por sua vez, serão depois seleccionadas na parte final do trabalho. Transitar primeiro para *Eu e Os Outros*, para o trabalho em conjunto, obriga o intérprete a uma investigação mais profunda sobre escuta e percepção do mundo que o rodeia e permite-lhe desenvolver um vocabulário mais amplo. Isso tudo não invalida, no entanto, que algumas vezes em que a partitura é desenvolvida, possa acontecer uma inversão dos acontecimentos (*Eu e O Outro* pode acontecer logo a seguir ao *Eu*). Isto relaciona-se fundamentalmente com as percepções cénicas de cada um e as necessidades de reforçar a *escolha* como lugar de identificação e navegação na construção dos materiais da *escrita cénica contemporânea*.

A *proposta de intervenção* tem como regra o desenvolvimento sequencial da partitura, que acontece em todas as sessões de acordo com os mesmos princípios, mas que, pela sua natureza, decorre sempre de uma forma distinta, colocando sempre diferentes situações e problemas com que

os intérpretes se vêem confrontados e com os quais debatemos as consequências na construção da *escrita cénica*.

A função do professor é, de forma sistemática, ir orientando os intérpretes, interrompendo a acção sempre que necessário e propondo uma reflexão prática mais profunda acerca da construção desejada para a estruturação. A discussão dos acontecimentos torna-se matéria de acção imediata, o que facilita uma compreensão prática e teórica das problemáticas levantadas.

O planeamento do trabalho é feito sempre de forma a que a intervenção do professor seja o menos invasiva possível, no sentido em que se opta por deixar os intérpretes continuarem a desenvolver toda a partitura até ao fim, em vez de a interromper, por qualquer razão específica, durante o decorrer da acção. Esta opção é sustentada por uma concepção muito específica do trabalho: privilegia-se o pressuposto da responsabilidade cénica do intérprete em detrimento de uma contínua observação/correção que possa vir de fora, retirando a responsabilidade ao próprio intérprete; desta forma, ele assume a responsabilidade de ir até ao fim da acção procurando um compromisso entre as suas ambições e tudo o que acontece ao seu redor. Os tempos de realização da *partitura* são sempre diferentes e entregues aos intérpretes que decidem igualmente acerca da construção do espaço e do tempo em que os objectos cénicos são traçados.

O trabalho começa sempre com a descrição das três etapas que a partitura exige. O professor tem como metodologia não explicar todos os meandros da partitura, por duas razões muito específicas:

1 — A partitura não tem regras que pressuponham um percurso pré-estabelecido, logo não é possível instituir uma descrição acerca de algo que ainda deverá constituir-se.

2 — É justamente neste espaço *não-dito* que o intérprete deve conseguir constituir-se como *intérprete*, assumindo as responsabilidades necessárias para que a acção seja possível.

Normalmente, sobretudo nas primeiras semanas de trabalho, ao longo do tempo em que aplicamos a *partitura*, existe uma divisão de tarefas: metade dos intérpretes fica a observar e a relatar, enquanto os outros

praticam a acção. Surgem sempre observações sobre os colegas que são objecto de uma discussão imediata. A imediatez das observações torna-se relevante, porque é frequente acontecer que os intérpretes sejam chamados, logo a seguir, a praticar a partir da observação e da discussão. Isto coloca-nos a todos na posição de pôr imediatamente em prática qualquer conceito, criando assim a possibilidade de tornar um objecto incompreensível à partida num objecto visível e tangível para todos. A prática imediata que resulta das discussões que acontecem sempre que observamos a *partitura* permite o estabelecimento de conceitos práticos que favorecem no intérprete uma consolidação das dúvidas em relação aos seus próprios *pontos de vista* acerca da *escrita cénica*: «We live only in relation to one another. Other people and our traffic with them is what make us who we are.»<sup>177</sup> (Bogart, 2007, p. 107).

---

<sup>177</sup> Vivemos apenas em relação um ao outro. As outras pessoas e a interacção com elas é que constitui o que nós somos.

## 2.2. *Eu*

The body is the vehicle of being in the world, and having a body, is for a living creature, to be involved in a definite environment, to identify oneself with certain projects and be continually committed to them.<sup>178</sup> (Merleau-Ponty apud Rouhiainen, 2003, p. 101)

Ao começar a sessão, após a explicação da constituição e das regras de desenvolvimento da *partitura*, o professor, que, passo a designar por *orientador*, uma vez que tem essencialmente a função de facilitar a compreensão de um percurso autónomo, coloca imediatamente «o aluno na condição de intérprete», convidando-o a iniciar a investigação cénica.

Nesta primeira fase do trabalho, o intérprete passa do seu quotidiano para a *sala de ensaio/sala de estudo*. Começa o trabalho, sozinho, (*monólogo*) autonomamente através da acção, agindo e contando consigo próprio, tentando justificar o seu estar naquele preciso momento.

Sem introdução de outros estímulos (música, texto, imagens, objectos), a única informação transmitida aos intérpretes que participam no trabalho é a possibilidade de criarem um percurso cénico, a partir de uma partitura pré-estabelecida, com a qual terão de se confrontar, respeitando as suas etapas: o *Monólogo (Eu)*, o *Coro (Eu e Os Outros)* e o *Diálogo (Eu e O Outro)*.

Nesta primeira fase, o intérprete é orientado para estimular a sua atenção sobre si mesmo e a sua relação com o mundo, que naquele momento se constrói através do *Eu*, questionando e justificando a sua presença naquele lugar, em plena liberdade. Isto implica desde logo o estabelecimento de um objectivo pessoal, que consiste em justificar imediatamente o seu estar e delinear-lhe limites, legitimando e fundamentando a sua presença. Ao intérprete é permitido qualquer tipo de acção; no entanto, existe a orientação de uma pesquisa de diversas possibilidades de acção e respectivos limites.

O intérprete age sobre a liberdade que pode encontrar no entendimento dos seus limites e na aceitação do estado de impermanência

---

<sup>178</sup> O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para uma criatura viva, estar envolvida num meio definido, identificar-se com determinados projectos e estar continuamente implicado neles.

em que se encontra: «O eu-substância: realidade permanentemente considerada como o suporte inalterável de todos os estados (afectivos e intelectuais) que apenas constituem “acidentes”, ou seja, aspectos momentâneos.» (Clément, Demonque, Hansen-Love & Kahn, 1994, p. 137). Estes seus limites são a base do entendimento das suas próprias potencialidades; entendendo os limites da sua acção, o intérprete torna-se capaz de perceber as suas potencialidades assim como a sua liberdade cénica – como refere Hannah Arendt (1991): «A liberdade de movimentos é também condição indispensável da acção, e é antes de mais na acção que os homens experimentam a liberdade no mundo.» (p. 122).

Por este processo, o intérprete vai descobrindo e reconhecendo o espaço onde desenvolve a sua partitura de uma forma diferente daquela que acontece fora da sala de ensaio/sala de estudo: é agora obrigado a identificar este novo espaço e a percebê-lo com o intuito de o transformar num espaço cénico. Este espaço, que, nas palavras de José Gil (2001), se torna uma espécie de prolongamento do corpo do intérprete, é o «espaço do corpo»:

O espaço do corpo (...) é uma realidade muito geral, presente por toda a parte, que nasce a partir do momento em que há investimento afectivo do corpo. Aparenta-se ao território dos etólogos: de facto, é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamento no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem. (p. 58)

O processo mais relevante na primeira fase do trabalho reside na capacidade de separar e reconhecer a *vida exterior* do processo de uma *possível metamorfose*, descobrindo e organizando possíveis parâmetros de disponibilidade e de criação cénica. Isto acontece, não apenas pelo desenrolar da acção, mas também pelas reflexões e pelas discussões que se estabelecem a partir da intervenção do orientador e o contributo das observações partilhadas por todos os intervenientes. Acontece também que estas reflexões são objecto de um processo de «anotação imediata», em tempo real: os intérpretes têm a liberdade de escolher se querem participar ou observar e anotar nos seus cadernos o que julgam ser o mais relevante. Assim, partilham as suas reflexões com todos os intérpretes que, de

imediatos, passam a praticar e a tentar reformular o seu *modus agendi*. Este modelo de trabalho permite desenvolver os quatro conceitos basilares: *disponibilidade, possibilidade, decisão/escolha e responsabilidade*.

Com o *Terceiro Corpo*, que age e ganha poderes de permanente actualização — «a actualização do virtual é um agir» (Gil, 2001, p. 27) —, o intérprete começa um percurso de *presença cénica*, que lhe servirá constantemente para gerir o seu estado de impermanência. É um espaço que «resulta de uma espécie de secreção ou reversão do espaço interior do corpo em direcção ao exterior» (Gil, 2001 p. 59), que lhe permite, de dentro para fora do seu *Eu*, transformar o espaço num campo de possibilidades, uma folha em branco onde tudo poderá vir a transformar-se em oportunidades de construções cénicas, sempre sujeitas a contínuas mutações. O intérprete vai compreendendo que os materiais que constituem as suas *escritas cénicas* são lugares de impermanência: os fenómenos são impermanentes devido à sua natureza composta, ou seja, existem a partir de causas e condições. Quando as causas e as condições cessam, o fenómeno cessa também e, como o intérprete é objecto e sujeito da sua própria construção da *escrita cénica*, necessita desta compreensão de impermanência para poder sustentar a sua *presença impermanente*. O intérprete começa a separar as suas necessidades do ciclo quotidiano vivenciado no exterior das suas necessidades e ambições cénicas, preparando-se para produzir.

O orientador incentiva o intérprete a investigar sobre as suas percepções: o intérprete descobre que, através da percepção, «é impossível separar as coisas da sua maneira de aparecer.» (Merleau-Ponty, 2004, p. 56). Trabalha, por isso, numa constante tentativa de eliminar o espaço que existe naturalmente entre as suas ideias e o que acontece nas suas práticas cénicas, descobrindo que não pode separar o corpo da mente.

O maior problema desta primeira fase é a dificuldade que o intérprete encontra em «fazer sem julgar»: isto significa que ele cria obstáculos a si próprio porque julga o seu acontecimento enquanto o produz. A constituição deste problema, frequente nos intérpretes, é o resultado do desconhecimento do futuro: por não ter certezas acerca daquilo que produz, o intérprete cria uma insegurança sobre o seu presente, que não lhe permite

assim concretizar as suas ideias em tempo real. Quando descobre que o seu futuro já existe no presente, começa a agir sem julgamento. Quando discutimos a construção da *escrita cénica contemporânea*, o conceito *Penso, logo existo* não pode ser aplicado ao intérprete. Proponho substituir essa conhecida afirmação de Descartes por *Desisto, logo existo*, que representa uma vivência real do tempo presente, permitindo uma actualização constante e uma manipulação do acontecimento do intérprete: este desistir é um «agir sem julgar», que dominando a sua impermanência, faz dela, através da atenção e da escolha, o lugar de uma construção de materiais vivos e recicláveis no tempo em que acontecem.

A propósito deste conceito, a jornalista Susana Vargas (2009), ao assistir ao *workshop* que tive ocasião de orientar em parceria com Jean-Guy Lecat no Festival de Almada de 2009, escreveu no *Le Monde Diplomatique*:

Sendo o teatro e a dança dois irmãos do mesmo pai, inúmeras questões se levantam sobre as limitações que nos auto-impomos na exploração do espaço pelo corpo. Assim, pode dizer-se que foi como que um ponto de partida deste *workshop* uma versão revisitada da famosa máxima cartesiana «penso, logo existo», revisitada pedagogicamente enquanto «penso, logo desisto», para que dela se pensassem as implicações. Para Peter Brook, qualquer espaço vazio pode ser usado como espaço teatral e uma pessoa a atravessá-lo e outra a observá-la é já uma acção teatral. Em palco, aquele que nos atrai é aquele que consegue manter-se mais próximo da orgânica do ser humano e que sabe, naturalmente ou por treino, apresentar e representar o seu ritmo. A capacidade para se conhecer, para escutar o colectivo, para confiar no outro, para se deixar relacionar sem forçar uma narrativa, a percepção do corpo, a tomada consciente de decisão, foram neste *workshop* estimuladas através de exercícios exigentes fisicamente, divertidos e aparentemente inocentes. O conhecimento deste tipo de dinâmicas permitiu entrever opções dramáticas fundamentais no sentido pretendido para o espectáculo. (Vargas, s. p.)

A jornalista parece ter compreendido a importância do conceito relativamente à descoberta das qualidades que o intérprete pode descobrir neste «desistir», tais como «a capacidade para se conhecer, para escutar o colectivo, para confiar no outro, para se deixar relacionar sem forçar uma narrativa, a percepção do corpo, a tomada consciente da decisão». Tudo isso convoca uma *presença cénica* que estabelece uma capacidade de compreensão enquanto «se faz», mais do que enquanto «se pensa», permitindo assim anular a distância entre o «eu e a coisa». O intérprete deixa de julgar o seu acontecimento, não julgando a sua presença, pronta a



ser metamorfoseada, anulando a distância entre o pensar e o fazer e vice-versa:

Do dizer ao fazer, a distância é longa — exclama o vulgo. E Nietzsche: “É muito fácil pensar nas coisas, mas é muito mais difícil sê-las”. Esta distância que vai do dizer ao fazer, de pensar algo a ser algo é exactamente a mesma que medeia entre a *coisa* e *eu*. (Ortega Y Gasset, 1994, p. 228)

No *Eu*, o intérprete procura justificar a sua presença mobilizando todos os seus receptores, sejam eles emocionais, espirituais ou intelectuais, mas chegará a entender que, para além disso tudo, o instrumento com o qual poderá vir a encontrar uma resposta para os seus procedimentos está no corpo, porque ele habita e é corpo. Existe uma tendência natural para racionalizar o projecto da acção e o orientador questiona frequentemente os intérpretes sobre a validade desta racionalização na construção cénica, sempre que esta não se torne visível nas suas acções:

Tu dizes “eu” e orgulhas-te dessa palavra. Mas há qualquer coisa de maior, em que te recusas a acreditar, é o teu corpo e a sua grande razão; ele não diz Eu, mas procede como EU. Aquilo que a inteligência pressente, aquilo que o espírito reconhece, nunca em si tem o seu fim. Mas a inteligência e o espírito queriam convencer-te que são o fim de todas as coisas; tal é a sua soberba. Inteligência e espírito não passam de instrumentos e de brinquedos; o Em si está situado para além deles. O Em si informa-se também pelos olhos dos sentidos, ouve também pelos ouvidos do espírito. O Em si está sempre à escuta, alerta; compara, submete; conquista, destrói. Reina e é também soberano do Eu. Por detrás dos teus pensamentos e dos teus sentimentos, meu irmão, há um senhor poderoso, um sábio desconhecido: chama-se o Em si. Habita no teu corpo, é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na própria essência da tua sabedoria. E quem sabe por que é que o teu corpo necessita da essência da tua sabedoria? (Nietzsche, 2009, p. 100)

O orientador sugere também que o intérprete não «aqueça» apenas o seu corpo físico, mas que sobretudo mobilize, através da escuta do seu aparelho perceptivo, a sua *disponibilidade*. O intérprete deve procurar estar, procurar entender o que necessita para fazer convergir a sua presença no *território do disponível*: começa o trabalho num estado sempre diferente, num mundo (o da construção da ficção também), sujeito a variações constantes; e a sua tarefa é a de encontrar aquela *disponibilidade* necessária ao desenvolvimento do trabalho da construção cénica. Reconhece sempre diferentes estados psico-físicos e procura uma *estabilidade*

*impermanente* que lhe permita encontrar um território de trabalho onde possa mergulhar deliberadamente:

Deste modo, se estamos à procura de um refúgio de estabilidade no meio deste universo de mudanças que é o mundo dos nossos cérebros, não será má ideia voltarmos-nos para os dispositivos que regulam a vida e representam o estado interior do organismo. O *milieu* interno, as vísceras e a estrutura músculo-esquelética são representados contínua e dinamicamente, mas com pequeníssimas variações, enquanto o mundo à nossa volta se modifica dramática, profunda e, muitas vezes, imprevisivelmente. A cada instante o cérebro tem ao seu dispor qualquer coisa de muito especial e útil: a representação dinâmica duma entidade com uma amplitude limitada de estados possíveis a que se chama corpo. (Damásio, 2004, p. 171)

Ao descobrir estas variações internas pequenas mas importantes que constituem um ritmo interior sempre diferente, o intérprete descobre um parâmetro importante no reconhecimento do seu *estado de disponibilidade*: confronta sempre o seu estado interior (variável) com modificações exteriores (também variáveis e explicadas acima por Damásio), obrigando-se a um *estado de alerta* constante — lugar da sua presença. É a prática da partitura que abre o caminho ao intérprete para o reconhecimento do seu *Terceiro Corpo* e do seu *estado de disponibilidade*, tornando-o lugar da rentabilização da sua *presença cénica*: este é um corpo que testemunha as propriedades e as capacidades de acção, como afirma António Damásio (2004):

O que quer que seja que aconteça na nossa mente, acontece num tempo e num espaço relativos ao instante do tempo em que se encontra o nosso corpo e à região do espaço ocupada pelo nosso corpo (...) propriedade e capacidade de acção estão também inteiramente relacionadas com um corpo, num determinado instante e num determinado tempo. As coisas que possuímos estão perto do nosso corpo, ou deveriam estar de forma a poderem permanecer nossas. A capacidade de acção requer um corpo que actua no tempo e no espaço e não faz sentido sem ele. (p. 175)

Cada intérprete tem a responsabilidade de aprender a trabalhar, independentemente das suas condições psico-físicas. Nesta primeira fase, o orientador vai procurar acompanhar as modificações que se constroem sobre o tempo e o espaço, esclarecendo acerca da clareza com que o intérprete se aproxima da percepção de si e do mundo que lhe pertence naquele momento. Nesta fase da partitura, o intérprete descobre-se a si próprio, no

mundo, sem possibilidade de comunicar com *Os Outros*: tem consciência de que não está sozinho no espaço, mas não é com os outros que se descobre e constrói. Isto não significa que não haja ocasiões durante a partitura em que a acção é interrompida pelo orientador, com o intuito de abrir uma reflexão colectiva dirigida aos intérpretes que revelaram mais dificuldades no decorrer da partitura. No entanto, sempre que isso acontece, a partitura é recomeçada do início. Este tipo de reflexão pode também acontecer no final da partitura ou da sessão.

O intérprete tem, desde o início, um caminho traçado pela partitura: deverá passar, sem saber em que momento e como, da fase 1 (*Eu*), à fase 2 (*Eu e Os Outros*). Nesta transição, que não tem um espaço e um tempo pré-estabelecidos (as regras são sempre actualizadas a cada momento), descobre o *estado de alerta* como um lugar de impermanência acerca de si e dos outros. Assume desde o princípio a responsabilidade de percepção do facto de que não está sozinho, e de que necessita justamente de activar este seu estado de alerta: assim, desde logo, pode identificar os desenvolvimentos paralelos de todos os outros intérpretes, que, como ele, estão a trabalhar na fase 1 da partitura, (*Eu*) mas estão à procura da fase 2 (*Eu e Os Outros*). Isto significa que, desde o princípio do trabalho, o intérprete não pode centrar a atenção somente sobre si próprio, mas deve mover a sua atenção também sobre a presença dos outros, sem porém poder construir com *Os Outros*. Prepara assim um movimento de cedência, que será importante quando transitar para a segunda parte da partitura, onde deverá partilhar os materiais cénicos com os outros intérpretes. O intérprete precisa de estar e procurar caminhos concretos para se percepção no espaço e no tempo. Constrói e planeia o seu presente, através do reconhecimento do seu corpo no espaço, através da sua presença. Age sobre o seu estado temporal e impermanente, vivencia-se a si próprio para construir progressivamente a sua existência enquanto intérprete. Separando-se gradualmente do tempo real, constrói um espaço de tempo vivido por um corpo que tem memórias e experiências, mas que se põe em causa procurando alcançar uma metamorfose. Precisa de se renovar para criar e pôr em jogo todas as certezas, através de uma «compreensão global»

que surge no jogo de construção e desconstrução de ficções, convenções, signos e vazios:

Cézanne, by contrast, remarked that “as soon as you paint you draw”, by which he meant that neither in the world as we perceive it nor in the picture which is an expression of that world can we distinguish absolutely between, on the one hand, the outline or shape of the object and, on the other, the point where colours end or fade, that play of colour which must necessarily encompass all that there is: the object’s shape, its particular colours, its physiognomy and its relation to neighbouring objects.<sup>179</sup> (Merleau-Ponty, 2005, p. 51)

O sentido surge quando o intérprete não precisa mais do seu *Eu* íntimo e intransmissível, e encontra aquela disponibilidade que lhe permite ir além de si próprio. Metamorfoseia-se conscientemente, fundindo o seu tempo real com o tempo cénico, deixando de julgar o seu acontecimento, fazendo desaparecer o espaço entre objecto e sujeito. A partir do momento em que o *Eu* está realmente disponível, assume uma distância entre um passado e um futuro, colocando a sua presença no *instante*, no tempo presente. Aqui o orientador evidencia estas qualidades, incentivando o intérprete a seguir o caminho traçado, através da anulação do espaço entre tempo real e cénico, sem o julgamento da sua acção, seguindo as regras estabelecidas no estudo do *Terceiro Corpo*.

O intérprete é o tempo presente. O intérprete é a informação visível e a acção o seu único meio para alcançar a percepção das suas possíveis significações:

No entanto, “eu” não ponho em acção estas capacidades como um comandante que pilota um navio porque sou, no mais fundo de mim, indistinguível delas, tal como a minha tristeza é indistinguível de um certo abatimento dos meus membros corporais, ou o meu deleite só artificialmente é separável do abrir uns grandes olhos, da firmeza do meu passo e da aumentada sensibilidade da minha pele. (Abram, 2007, p. 47)

---

<sup>179</sup> Cézanne, por contraste, defendia que “assim que desenhavas, pintas”, querendo significar que nem no mundo tal como o apreendemos nem nos quadros que são uma expressão deste mundo, podemos distinguir completamente entre, por um lado, a linha de fronteira ou formato do objecto e, por outro lado, o ponto onde as cores acabam ou se esbatem, esse jogo de cor que tem de abranger necessariamente tudo: a forma do objecto, as suas cores particulares, a sua fisionomia e a sua relação com os objectos circundantes.

O *Terceiro Corpo* assume-se como testemunha do estar provisório, imprevisível e, ao mesmo tempo, infinito do intérprete: é o lugar da acção e a acção é a razão dos seus pressupostos cénicos, lugar de convergência de sentidos:

O vocabulário disponível para descrições acerca da acção humana depende substancialmente destes pressupostos, da ideia de que os estados mentais funcionam como um todo, por exemplo que há uma relação linear entre as razões de uma acção e as causas da mesma. (Antunes, 2008, p. 46)

O que o intérprete procura, apesar dos possíveis julgamentos da sua própria acção, é a resposta que só a acção lhe oferece. Sem aquela acção o intérprete não poderá ter confirmações da sua ambição e da sua motivação:

Algumas pessoas, porém, dirão que é impossível ter certeza seja do que for e que uma mesma acção ou enunciado pode motivar um conjunto de descrições mutuamente exclusivas mas, embora reconhecendo o quão problemático e consequente isto pode ser, esta argumentação parece validar a hipótese de que compreendemos de modo diferente ou errado, ou então que os conteúdos da nossa compreensão são construídos pelo acto de compreender ou acreditar, e não invalidar a ideia de que compreendemos. (Antunes, 2008, p. 45)

Apesar de concordar plenamente com a afirmação de Ludwig Wittgenstein de que «nenhum estado de coisas tem em si aquilo que eu poderia chamar o poder coercivo de um juiz absoluto» (apud Antunes, 2008, p. 18), o intérprete encontra na acção o meio de concretização das suas possíveis linguagens cénicas e das suas razões.

O intérprete necessita de estabelecer uma progressão e procura desenvolver a sua atenção sobre dados constantemente instáveis e nunca sujeitos a classificações estáticas. As informações que gere no tempo presente em que a *escrita cénica* acontece são constantemente variáveis porque constroem um futuro que se pode tornar *significante* quando o intérprete consegue estar atento ao seu presente. O orientador conduz o intérprete a tornar-se activo, a tornar vivo o seu tempo e o seu espaço, vivenciando as possibilidades que o mundo lhe oferece como possíveis lugares de construção. O intérprete acolhe o mundo em si e comunica com ele, construindo-o. Não pode mergulhar em si, sem estar presente no mundo. Torna-se responsável e livre definindo a sua presença cénica:

Uma acção responsável e livre, é, assim, a acção que não pode ser desculpada ou justificada, i.e., a acção em que idealmente se verifica uma relação linear e não problemática entre deliberação, intenção e fim. (Antunes, 2008, pp. 49-50)

O intérprete não deixa de pensar, mas age com o pensamento paralelamente ao tempo em que produz a sua acção, anulando a distância cartesiana entre pensamento e acção. Em suma, no *Eu* o intérprete não separa o corpo e a mente, como afirma Maurice Merleau-Ponty (2005): «We come across the idea that rather a mind *and* a body, man is a mind *with* a body, a being who can only get to the truth of things because its body is, as it were, embedded in those things.<sup>180</sup>» (p. 56).

---

<sup>180</sup> Deparamo-nos com a ideia de que mais do que uma mente e um corpo, o homem é uma mente com um corpo, um ser que pode apenas chegar à verdade das coisas porque o seu corpo está, por assim dizer, imerso nessas coisas.

### 2.3. *Eu e Os Outros*

I perceive a thing because I have a field of existence and because each phenomenon, on its appearance attracts towards that field the whole of my body as a system of perceptual powers. I run through the appearance and reach the real colour or the real shape when my experience is at its maximum of clarity... these different appearances are for me appearances of a certain true spectacle, that in which the perceived configuration, for a sufficient degree of clarity, reaches its maximum richness.<sup>181</sup> (Merleau-Ponty, 1995, p. 318)

O intérprete procura mover progressivamente a sua atenção sobre os restantes intérpretes que participam na partitura (*Os Outros*) desde a primeira fase autónoma do trabalho (*Eu*), onde teve espaço para definir e justificar *o seu estar* através de uma observação contínua. O orientador ajuda-o a descobrir o espaço de criação, assim como as alterações que os outros proporcionam, incentivando-o a reflectir sobre todo o potencial que o espaço vivido por todos contém:

Thus space is no longer a medium of simultaneous objects capable of being apprehended by an absolute observer who is equally close to them all, a medium without point of view, without body and without spatial position – in sum, the medium of pure intellect.<sup>182</sup> (Merleau-Ponty, 2005, p. 54)

Acontece que, na passagem do *Eu* a *Eu e Os Outros*, o orientador é obrigado muitas vezes a parar o decorrer da partitura porque nem todos os intérpretes conseguem ter uma apreciação global do acontecimento cénico. Se até àquele momento o trabalho do *Eu* dependia de cada um, a passagem à segunda fase exige uma compreensão e aceitação de regras implícitas ao decorrer da acção que devem ser partilhadas por todos. Em termos práticos, muitas vezes, na interrupção da acção (por parte do orientador), a discussão que emerge desenvolve qualidades relativas à sensibilidade estética de cada

---

<sup>181</sup> Eu percepciono uma coisa porque tenho um campo de existência e porque cada fenómeno, na sua aparência, atrai para esse campo, todo o meu corpo, como um sistema de potências perceptivas. Eu percorro a aparência e chego à cor real ou à forma real quando a minha experiência está no seu máximo de clareza (...). Estas diferentes aparências são para mim aparências de um determinado espectáculo real, no qual a configuração percepcionada por um grau suficiente de clareza atinge o seu máximo de riqueza.

<sup>182</sup> O espaço já não é um meio de objectos simultâneos capazes de serem apreendidos por um observador absoluto que esteja igualmente perto deles todos, um meio sem ponto de vista, sem corpo e sem posição espacial – em suma, o meio do puro intelecto.

um e o seu relativo ponto de vista. É difícil, muitas vezes, aceitar e reconhecer um vocabulário que não é proposto por um dos intérpretes, como válido por todos. Assim, a discussão que se segue torna-se muito produtiva quando enfrentamos a questão da *influência da subjectividade* em relação à construção comum dos materiais cénicos onde todos reconhecem que, muitas vezes, não acedem às propostas dos outros por não encontrarem uma identificação artística. No entanto, descobrem a influência benéfica que os outros exercem, modificando a recepção de outras ideias, propostas e estéticas: «Toda a gente fala de originalidade, mas o que quer isso dizer? Mal nascemos, o mundo começa a influenciar-nos, e assim continua até que morremos.» (Goethe apud Bloom, 1991, p. 66). Através da prática da partitura, os intérpretes reconhecem a importância do trabalho através de materiais que, numa primeira instância, lhes são estranhos e considerados pouco fiáveis. O orientador e os próprios intérpretes verificam que todas as divergências artísticas são uma vantagem para a criação enquanto portadoras de novas possibilidades de decodificação e produção de possíveis convenções. Quando chega ao momento da transição para o *Eu e Os Outros*, o intérprete passa a permitir que os materiais que observa, enquanto produz os seus, sejam possivelmente transformáveis em códigos de partilha para criar a segunda parte da partitura (*Coro*). Os outros intérpretes também pertencem ao seu *espaço* e ao seu *tempo*, sem, porém, conseguir definir com exactidão as regras de tempo e de espaço deles. Mantendo vivas as suas percepções, mas prosseguindo sempre o seu estar autónomo, começa a descobrir *Os Outros* e os possíveis acontecimentos cénicos. Gradual e progressivamente, o intérprete vai-se apercebendo de que o seu estar depende também dos outros para a construção da *escrita cénica*. A descoberta (d)*Os Outros* fundamentará a existência de si próprio, apesar de poder vir a compreender que se tratará, possivelmente, de uma «ilusão»:

O impetuoso desejo de conhecermos os outros é uma simulada estratégia de assegurarmos uma certeza suficiente acerca da nossa existência, na medida em que os nossos juízos sobre a conduta humana não são tanto o exercício do nosso irreprimível e cego egoísmo, impeditivo de verificarmos e compreendermos diferenças, mas a aprazível confirmação externa que não somos únicos ou de que tudo aquilo que imaginamos acerca de nós é uma ilusão. (Antunes, 2008, pp. 46-47)



Nesta segunda fase, o intérprete continua a desenvolver o trabalho sobre si próprio, autónoma e conscientemente, mas com a obrigação de ir procurar o entendimento e o eventual reconhecimento dos *Outros* e do mundo. Passa da fase do *Eu* à fase do *Eu e Os Outros*, onde o *Terceiro Corpo* acompanha a consciência do desenvolvimento do trabalho de todos os intérpretes:

Como é que a nossa experiência subjectiva nos capacita para reconhecer a realidade dos outros eus, de outros seres com experiência? A solução parece implicar o corpo — o corpo do indivíduo, bem como o do outro — como uma estrutura singularmente importante dentro do campo do fenoménico. O corpo é esse fenómeno misterioso e multifacetado que parece acompanhar sempre a consciência do indivíduo e ser, de facto, a verdadeira localização da consciência do indivíduo dentro do campo das aparências. (Abram, 2007, p. 37)

A *escrita cénica* constrói-se através de um colectivo e, ao descobrir *Os Outros*, o intérprete é obrigado a partilhar o seu tempo, o seu espaço e as suas intenções assim como aprende a cedê-los e/ou a abdicar deles. O orientador acompanha a segunda fase do trabalho tentando sempre que a acção decorra de forma a ser compreendida por todos, optando, muitas vezes, por tentar não interromper o decorrer da *partitura*, remetendo as observações para o final da acção. Isto faz com que os intérpretes assumam uma responsabilidade maior no cumprimento da acção, porque são eles próprios a desenvolver e a sustentar a partitura através do conceito, já referido, de *participar e observar*.

A passagem à segunda fase de trabalho concretiza-se na partilha de uma informação que passa a constituir-se como *senal/código*. Quando os intérpretes presentes encontram uma *acção* na qual este *senal/código* é partilhado por todos, todos compreenderão que passaram à segunda fase da partitura, não podendo voltar atrás. Não se trata de «todos fazerem a mesma coisa» mas de compreenderem que todos estão a trabalhar sobre o mesmo paradigma: significa que todos os intérpretes convencionam o código a partir do qual a *escrita cénica* se desenvolve, criando uma espécie de *osmose*. Entram em jogo uma cedência e uma escuta, que criam as regras de todo o sistema holístico do *Coro*. Isto significa que a segunda fase da partitura, *Eu e Os Outros*, vai sendo percepcionada cada vez mais

claramente por todos os intérpretes como uma espécie de orquestra que não pode renunciar a nenhum instrumento. Qualquer um dos intérpretes pode perfeitamente renunciar a esta convenção, mas terá com certeza dificuldade em acompanhar a cena com *Os Outros*. Se isto acontecer, considera-se que não conseguiu transformar o seu *estar pessoal* num *estar cénico*. Todos são a orquestra e, simultaneamente, todos são os directores da orquestra. Esta metáfora é aplicável à cena, na qual todos são responsáveis pelo desenvolvimento da acção cénica: cria-se uma escuta total e imprescindível, no que diz respeito à responsabilidade do intérprete e à própria funcionalidade cénica. Para poder escolher, o intérprete precisa de compreender o que o rodeia, o que existe e o que está presente em cada momento num mundo que, desde que aí entrou, se vai revelando como ficcional.

Esta segunda fase cria um tempo, previamente indefinido, desconhecido de todos os intervenientes no princípio da *partitura*: quando o trabalho começa, só existe o tempo real (ou o que se entende como tal — neste caso, o espaço percorrido pelos ponteiros de um relógio). Mas quando todos os intérpretes alcançam este momento (de criação e auto-afirmação, criam e afirmam-se num tempo cénico que, à partida, não tinha existência pré-determinada), estabelecem convenções e regras temporais, de onde poderão vir a construir os seus códigos e as suas gramáticas da *escrita cénica*. Os intérpretes determinam uma duração que não se confina ao *tempo real*, mas sim ao *tempo cénico*. Todos procuram uma convenção, sem a qual não poderiam justificar a sua presença naquele lugar. Aqui, o orientador intervém com o sentido de incentivar e catalisar a *atenção* sobre todas as modificações que o intérprete precisa de identificar para conseguir continuar a desenvolver a *escrita cénica* ao mesmo tempo que a produz. O orientador promove a manutenção dos processos de metamorfose, como possibilidade de manter a cena em construção. Todos comunicam, sob determinadas regras, ainda que elas não tenham uma justificação transcendental:

Parece, sobretudo, que acreditar noutras pessoas, na autoridade e no testemunho, é uma parte essencial do acto de comunicar, um acto que todos

realizamos constantemente. Trata-se de uma parte tão irreduzível da nossa experiência, como, por exemplo, fazer promessas, participar em jogos de competição, ou mesmo perceber manchas coloridas. Observam-se algumas vantagens de tais actos, e podem elaborar-se regras de toda a espécie para (assegurar) o seu funcionamento «racional» (...). Mas não há nenhuma «justificação» para o facto de o fazermos assim. (Austin, 1946, p. 115)

Nesta segunda fase, cada intérprete necessita manter sempre vivas e recicláveis as informações que a convenção estabelecida criou, não perdendo de vista, a passagem para a terceira e última fase, *Eu e O Outro*. O objectivo é definir, através das suas próprias escolhas, razões e sentidos, para abandonar *Eu e Os Outros* e passar a *Eu e O Outro*. Trata-se de perceber quando sou necessário aos *Outros* e quando posso romper e estabelecer um contacto directo e exclusivo com *O Outro* – neste caso, o eleito para a terceira fase da partitura. Os problemas que surgem agora no intérprete abrangem mais directamente a questão da escolha, que lhe possibilita a concretização da terceira e última fase do trabalho, sem prejudicar a prossecução do *Eu e O Outro* e afectar a integridade do eu que lhe foi conferida pelos outros:

Há limites sobre a perspectiva que posso ter dos outros e tomar/aceitar sobre mim mesmo? Descobri que a circunscrição do meu reconhecimento da humanidade nos outros circunscreve a minha própria humanidade, mostra-me os limites da natureza humana em mim. (...) Acomodar-me às minhas restrições de reconhecimento seria comprometer a minha integridade, ou talvez constituí-la, tal como é. (Cavell apud Antunes, [1979, p. 434], 2003, p. 47)

*Eu e Os Outros* prevê a manutenção das informações através da criação de códigos e convenções que a acção do colectivo sustenta. Por esta razão, todos estão sujeitos a assumir uma responsabilidade colectiva que promove uma desejável cedência dos vários egos. Torna-se necessário aprender a ceder os próprios pontos de vista e as próprias *atitudes*, potenciar a escuta cénica, aprofundar os percursos de natureza *sensível*, ceder e partilhar as próprias visões estéticas acerca da *escrita cénica*. O orientador pretende desenvolver nos intérpretes uma capacidade autónoma de repensar a utilização do seu *ego*, aceitá-lo de um modo diferente, adoptando uma espécie de outro *Eu* que todos deverão ser capazes de reconhecer na metamorfose que a *escrita cénica* lhes propõe.

## 2.4. *Eu e O Outro*

The possibility of exchanging roles with someone is explained further by the fact that the perceiving or comprehension of another is not merely a question of fleeting recognition. It leaves traces in our being. The perceptions of the behaviour of another become engrained in the body schema of the observer.<sup>183</sup> (Rouhiainen, 2003, p. 127)

Passamos agora à terceira e última fase da *partitura* que começa quando os intérpretes reconhecem a necessidade de abandonar a convenção estabelecida no *Eu e Os Outros*. É inevitável a aceitação e o reconhecimento deste momento, tanto do interior como do exterior, porque se alguém não estiver envolvido pela mesma *atenção*, não será capaz de observar as reais possibilidades de construção cénica, nem de acompanhá-las. Todas as passagens da *partitura* acontecem sempre por transição.

Todas as convenções podem surgir através da disponibilidade e da escuta na acção que todos acabaram de criar. Aqui, todo o trabalho construído desde o princípio sobre *disponibilidade* e *possibilidade*, surge como uma consequência lógica e coerente da investigação realizada por cada intérprete, que tem agora a possibilidade de manipular e materializar as suas ambições na *escrita cénica* através do diálogo com o par escolhido.

Nesta terceira fase, depois de ter descoberto *Os Outros* (onde surgiram inúmeros *possíveis*), o intérprete começa a tomar decisões mais específicas e direccionadas. Dirige a sua atenção para a partilha do espaço e do tempo com *O Outro*, assumindo directamente a construção da contra-cena, continuando, no entanto, a manter presente a percepção dos *Outros*: «A empatia e o reconhecimento mútuo dos seres humanos devem assim a sua existência a uma competência metafórica, à percepção da similitude e dissimilitude que a poesia manifesta de forma privilegiada.» (Antunes, 2008, p. 27). As razões desta escolha têm um teor sempre diferente e o orientador convida o intérprete a entender os fundamentos da sua partilha: uma simples coincidência espacial, um desejo espontâneo, uma vontade clara de

---

<sup>183</sup> A possibilidade de trocar papéis com alguém é ainda explicada pelo facto de que a percepção ou compreensão de um outro não é meramente uma questão de reconhecimento. Deixa traços no nosso ser. As percepções do comportamento do outro ficam enraizadas num esquema corporal do observador.

desenvolver um discurso específico com alguém, uma consequência da fase 2, *Eu e Os Outros*, uma consequência de sinais e/ou códigos que pertencem à memória da segunda parte da partitura, etc. Em todos estes casos, o intérprete tem uma responsabilidade *contínua*: necessita de prosseguir na sua *presença cénica* para poder manipular o presente activamente: aceita ou recusa, provoca ou joga, manipula ou deixa-se manipular, escreve o discurso ou escuta *O Outro*. Em todos os casos *decide* e *escolhe*, sempre e activamente:

Considerado fenomenologicamente — isto é, tal como o experienciamos realmente e o *vivemos* — o corpo é uma entidade criativa, que muda de configuração. Certamente que tem o seu carácter finito e o seu estilo, as suas texturas e os seus temperamentos únicos que o distinguem de outros corpos; no entanto, esses limites mortais de modo algum me fecham para as coisas à minha volta ou tornam as minhas relações com elas inteiramente previsíveis e determináveis. Pelo contrário, a minha presença corporal finita é a única coisa que me permite interpelar livremente as coisas em torno de mim, escolher ligar-me a certas pessoas ou lugares, insinuar-me em outras vidas. (Abram, 2007, pp. 47-48)

O intérprete chega à liberdade da sua acção quando não mais necessita de «perder tempo» a pensar no que deve fazer, porque a sua acção inscreve-se no presente e, assim, este presente é para ele o *possível* e o *inevitável*: cria a *escrita cénica contemporânea* que não nasce a partir de um guião pré-estabelecido, mas procura o intérprete como lugar de construção cénica.

O orientador promove agora uma maior atenção para que os dois intérpretes possam agora implicar-se no trabalho, numa contínua construção e desconstrução de materiais que ambos percebem como passíveis de serem *escrita cénica*: codificando a partilha, escolhendo intencionalmente materiais cénicos, utilizando um espaço onde ambos necessitam de encontrar a coerência necessária para entender o que estão a partilhar. Em suma, estabelecer e reconhecer procedimentos que possibilitem a obtenção de respostas acerca de intenções e objectivos.

Os dois intérpretes vivenciam constantemente o presente para o poderem manipular «constantemente»: «O antes e o depois, pretensão e retenção, dissolvem-se simultaneamente em um traço imperceptível e

rapidamente extinto, deixando a descoberto a fragilidade do instante sem futuro.» (Cauquelin, 2008, p. 37).

O orientador dá uma atenção específica aos materiais que estão a ser produzidos, para que cada intérprete possa desenvolver o seu *estado de não-indiferença* para consigo e para com o outro: este *estado de não-indiferença* permite-lhe confirmar a sua presença e alimentar um estado de alerta necessário à sua permanência cénica. Torna-se sempre necessário que qualquer acontecimento procure um espaço e um tempo em contínuo progresso. O orientador sugere que o intérprete acompanhe a construção do tempo dos acontecimentos «num tempo que é simultâneo ao tempo dos próprios acontecimentos» e, simultaneamente, com *O Outro*.

Os intérpretes vivem num permanente estado de fragilidade e de alerta constante, que os obriga a confrontarem-se sempre com algo que não conhecem *a priori*, e onde a única possibilidade de continuar a manter viva a sua presença reside na *resolução do presente*, para descobrir o desconhecido, o ainda não-vivido – o futuro, que já está a acontecer.

Assim, através de todo o trabalho desenvolvido na *partitura*, o intérprete é convocado a viver uma experiência que, apesar de se inscrever numa proposta de investigação idêntica, todos os dias se modifica e o desafia a estabelecer regras e códigos que lhe permitem sustentar, através do *Terceiro Corpo* e de forma autónoma, a construção da *escrita cénica contemporânea*. Todos os dias, diferentemente.

## 2.5. Consolidação: a transformação da partitura em obra

L'opera d'arte non é uno strumento di comunicazione. L'opera d'arte non ha niente a che fare con la comunicazione. L'opera d'arte non contiene letteralmente la minima informazione. C'è invece un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza. Questo sì. Essa ha qualcosa a che fare con l'informazione e la comunicazione in quanto atto di resistenza.<sup>184</sup> (Deleuze, 2003, p. 22)

A partitura cumpre os objectivos que estabeleceu quando o intérprete reconhece que na construção efémera dos materiais não há certo ou errado, mas, simplesmente, «acções» que constituem, ou não, possibilidades de formar objectos a que podemos chamar *escrita cénica*. A tradução destas acções em *escrita cénica* não acontece através de um processo x ou y, porque a acção cénica é já a própria *escrita cénica*. Desta forma, o intérprete tem um espaço de compreensão onde se percepção como *objecto e sujeito da escrita cénica*.

Seguindo as regras que a *escrita cénica contemporânea* estabelece, todo o material produzido responde às necessidades do autor, sendo investigado, produzido e realizado de comum acordo entre ambos. A *escrita cénica contemporânea* realiza-se justamente através destas «acções» que, por sua vez, são o resultado de uma ideia subjacente aos objectivos dramáticos: a relação intérprete/autor não se estabelece através de uma hierarquia e todo o trabalho é desenvolvido através de uma linha convergente de pensamento artístico/criativo, normalmente apresentada em primeira instância pelo autor. Isto não significa que não possam existir divergências de natureza conceptual, mas tudo é naturalmente discutido e objecto de reflexão. A consolidação das ideias do intérprete e do autor balançam naturalmente num espaço de relacionamento que se quer desenvolver a partir de uma discussão/organização de ideias e

---

<sup>184</sup> A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém literalmente a mínima informação. Existe, pelo contrário, uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o acto de resistência. Isso sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação enquanto acto de resistência.

não através de uma imposição. Este percurso vive da partilha e não da imitação, cria-se a partir das possibilidades e não das condições que lhe são impostas. É um espaço de diálogo entre criadores, onde o autor e o intérprete se fundem através de uma parceria não hierárquica. Procura-se o estabelecimento de condições que permitam um espaço de criação cuja função não reside numa *verdade*, mas num jogo de possíveis que se produzem enquanto se revelam.

Para criar este espaço de trabalho é necessária uma disponibilidade intelectual, física, psicológica e emocional que converge na criação de uma dimensão artística estritamente ligada a linguagens que não procuram definir géneros e/ou categorias formatadas. O processo da partitura favorece uma reciclagem contínua de materiais que são sempre «materiais cénicos».

Cada vez que o trabalho começa, assumimos sempre o espaço como uma convenção cénica, criando pressupostos para que estejamos sempre a vivenciar «a cena», nunca a pensar em «ensaiar *algo*»: *algo* que surja é já «a cena». Por isso, a acção da partitura pretende cumprir um percurso *ao vivo* da cena, porque cada vez que o intérprete a vivencia, está «em cena», com tudo o que isso acarreta: regras, convenções, códigos, sinais, cedências, escuta e uma forte consciência cénica.

É importante salientar, que o objectivo da proposta de intervenção é criar para os intérpretes os instrumentos que lhes permitam ser capazes de se confrontar e corresponder às outras possíveis *partituras* dos criadores com quem irão trabalhar. O princípio desta proposta reside justamente na afirmação do intérprete como *receptor*, *transformador* e *co-criador* dos conceitos e dos processos a partir dos quais se materializam as obras da *escrita cénica contemporânea*. Desta forma, o intérprete torna-se o *presente*, o *possível* e a *matéria de criação*: é o resultado das transformações epistemológicas que a *indisciplinaridade*, conceito já comentado, proposto por Jean-Marc Adolphe, trouxe à criação contemporânea.

A análise que apresento a seguir pretende mostrar a forma subjectiva como os intérpretes avaliam esta *proposta de intervenção*.



### 3. A visão do intérprete

O pensar interdisciplinar parte da mesma premissa de que nenhuma forma de conhecimento é em si mesma racional. Tenta, pois, o diálogo com outras formas de conhecimento, deixando-se interpretar por elas. Assim, por exemplo, aceita o conhecimento do senso comum como *válido*, pois é através do cotidiano que damos sentido às nossas vidas. Ampliado através do *diálogo* com o conhecimento científico, tende a uma dimensão maior, a uma dimensão, ainda que utópica, capaz de permitir o enriquecimento da nossa relação com o outro e com o mundo. (Fazenda, 2002, p. 156)

A análise das narrativas descritivas dos intérpretes participantes neste estudo sobre a partitura – *Eu, Eu e Os Outros e Eu e O Outro* – revela dados importantes no seu próprio percurso de compreensão, evolução e construção da *escrita cénica contemporânea*: regista-se a aparição dos quatro conceitos que fundamentam o trabalho do intérprete – *disponibilidade*, *possibilidade*, *decisão/escolha* e *responsabilidade* – como uma espécie de lugar de «navegação silenciosa». São conceitos que se revelam como qualidades do discurso da construção cénica: por esta razão, estes conceitos provocam um desenvolvimento prático no trabalho dos intérpretes. Estes conceitos aparecem de uma forma clara e legível não apenas na prática (nos seus mecanismos internos quando se deparam com a concretização da acção), mas também nos testemunhos escritos. É necessário relevar como é que os quatro conceitos passam a fazer parte de um vocabulário descritivo das acções e como é que se tornam referências importantes para o desenvolvimento da compreensão cénica: são conceitos de natureza teórica que encontram o seu lugar e a sua compreensão num percurso prático, no caminho da criação da *escrita cénica contemporânea*.

Os intérpretes encontram os pilares de compreensão e sustentação para a *escrita cénica*, conseguindo desta forma uma sólida estruturação do discurso cénico: os quatro conceitos que estruturam a própria partitura estão presentes na consciência cénica dos intérpretes.

Ao começar o trabalho sobre a partitura, detecta-se logo uma dificuldade relevante: uma falta de compreensão dos conceitos que são investigados, tais como a *disponibilidade* que o intérprete necessita para se constituir como objecto e sujeito de uma possível metamorfose cénica: o

intérprete precisa de se tornar disponível através de um processo de vulnerabilidade, que pela sua natureza é sempre um lugar de grandes inquietudes, procurando anular o hiato entre o pensamento e a acção para legitimar a sua presença; é necessário construir um ponto de vista para se situar naquele espaço e naquele tempo, que se torna alcançável apenas após a passagem por situações que só a prática lhe concede.

Existe uma espécie de *medo* e de *egocentrismo* em função dos quais os intérpretes revelam as primeiras dificuldades, que surgem sobretudo como uma necessidade de descobrir uma justificação para o intérprete estar naquele lugar: «A princípio (*Eu*) é o egoísmo que me domina mas que aos poucos e conscientemente se vai alterando para um estado de vulnerabilidade.» (Filipe). «Alguns aspectos que me apercebi que faço e que estou completamente errada ao fazê-los é o de ser egoísta, não propriamente neste sentido mas sinto-o mais como um não saber exactamente como proceder.» (Isabel).

Este último aspecto revela também a importância da definição dos procedimentos para que o intérprete consiga orientar-se na construção dos materiais cénicos. Penso que é fundamental que o intérprete consiga discernir o *vazio* de não saber os procedimentos a seguir, do medo de não conseguir saber lidar com o *vazio* do desconhecido. Neste caso, a partitura é muito clara no que diz respeito aos seus procedimentos, assim como também favorece o confronto do intérprete com o *vazio* do desconhecido. Esse é o lugar da construção.

Detecta-se, por isso, uma compreensível incapacidade inicial para entender o funcionamento da partitura: «Acabava sempre frustrada, a perceber claramente que não tinha funcionado (nenhuma das partes) mas sem compreender o porquê de não funcionar.» (Isabel). No caso desta intérprete e na posição de observadora, aconteceu um episódio significativo, no final do ano lectivo: «Aí, a observar, compreendi o que era a partitura e sobretudo porque é que não conseguíamos fazê-la funcionar.» (Isabel). Ela descobriu, através de uma observação externa, um dado extremamente relevante: «Uma questão levantou-se que foi a que ficou como sendo a mais relevante para mim: quando, em cena, conseguem ultrapassar o momento

em que deixam de ser vocês mesmos?» (Isabel). Ela própria, ao longo do desenvolvimento da partitura, consegue detectar dados importantes através do reconhecimento de elementos que não funcionaram: «Percebi onde estávamos todos a errar, eu incluída. Um dos erros foi não ter a plena consciência do que faz um acontecimento tornar-se cena pois esta não existe por si só. Falha em compreender ou aproveitar a tensão necessária para manter a cena e, quando o tempo/interesse/acontecimento se esgota, faltou coragem para romper — ou seja, ter consciência de que o presente deve ser instável mas não ter a coragem de agir. Penso que esta falta de coragem está directamente relacionada com o medo de “deixar de ser eu mesmo em acontecimento”, não significa “entrar” em alguma personagem mas realmente ultrapassarem: ocupar-me ao invés de preocupar-me.» (Isabel).

Sobre as questões relacionadas com a *disponibilidade*, é perceptível a utilidade da descoberta dos intérpretes sobre este conceito, o seu funcionamento e o seu consequente desenvolvimento. Se no princípio «por vezes a minha disponibilidade para trabalhar com o outro não era total» (Luís), depois, o intérprete começa a descobrir a utilidade desta disponibilidade, que o ajuda a cumprir os objectivos: «É desta forma que vejo que cumpre os objectivos de uma compreensão cénica porque me ajuda a criar uma disponibilidade, uma aceitação do que é estar.» (Bárbara). No início, o intérprete nem sempre tem uma percepção clara do que esta *disponibilidade* significa para o seu trabalho e quais as consequências que poderá trazer. O testemunho deste intérprete ajuda a compreender melhor as dificuldades que aparecem no princípio: «Começo por tentar perceber como estou, onde estou, o que sou agora e o que quero vir a ser. (...) Tento encontrar o meu estado de disponibilidade para agir. Entro agora num jogo de cedência/egoísmo, de concordância/discordância, de estabilidade/ruptura com os outros.» (Francisca). Criam-se alguns primeiros estados de consciência cénica, uma percepção diferente do espaço e do tempo e surgem as primeiras dúvidas, que se constituem como uma reflexão importante para a descoberta das percepções necessárias à construção cénica; aqui o lugar da *disponibilidade* torna-se visível e palpável para o

intérprete desenvolver o seu trabalho: «É como se todos os dias entrasse num espaço e num tempo virgens, onde qualquer coisa pode acontecer, e a minha acção começou, e começa todos os dias, quando escolho estar e ocupar esse tempo e esse espaço presentes. Posso chamar-lhe disponibilidade?» (Rita), e continua a mesma intérprete: «E às vezes custa esquecermo-nos do que éramos para sermos quem somos. Importa sobretudo que estejamos disponíveis para o presente» (Rita). A necessidade de encontrar a *disponibilidade*, torna-se evidentemente numa estratégia que pretende transformar a consciência do *Eu* do intérprete e facilitar a descoberta do outro: «primeiro, na relação com o outro, é muito importante estarmos disponíveis para [a] escutar o outro e saber ceder. (...) A partitura obriga a que percepção e consciência do intérprete estejam mais disponíveis e os sentidos mais alerta.» (Susana). A apropriação do conceito de *disponibilidade* tem uma ressonância no grupo de trabalho, factor esse que faculta uma sensibilidade diferente na escuta do outro e dos outros e, por isso, de todo o grupo de trabalho que cria uma escuta diferente: «se por algum motivo essa organicidade é quebrada, o grupo tem de desenvolver uma força diferente. Às vezes, essa força não é suficiente para resistir a uma desordem, podemos dizer que o grupo adoece. Mas sendo a doença entendida como uma oportunidade, se o grupo não se deixa morrer, pode trazer ao grupo a fragilidade necessária a um entendimento maior da sua existência e do que está a fazer.» (Ruben). Surgem possíveis campos de compreensão mútua e reconhecimentos dos materiais cénicos enquanto a acção se desenvolve. Os intérpretes ganham uma experiência diferente mas com uma percepção cénica que não lhes permite *estar não-disponível*, aprendendo a ceder e a reflectir acerca das suas *certezas* e das suas capacidades de se auto-reconhecerem: «Com o tempo, fui-me apercebendo que toda a acção desenvolvida na partitura, dependia inteiramente de uma capacidade de atenção aos estímulos exteriores e interiores do corpo, de uma disponibilidade extrema e, acima de tudo, uma cedência em geral perante todos os intervenientes na partitura.» (Martim).

É também interessante perceber a importância da observação. Ao longo do período em que desenvolvíamos o trabalho de partitura,

decidimos (sem uma verdadeira sistematização) que houvesse sempre alguém a assistir e a comentar e, normalmente, a observação também trazia respostas de natureza perceptiva, matéria essa, sempre muito estimulante para a construção da *escrita cénica*: «É um espaço do aqui e agora. Quando estou na posição de espectador consigo perceber o que está a resultar ou não.

E porque é que quando estamos dentro não temos essa noção? É essa a escuta, essa disponibilidade de nos ouvir.» (Bárbara). É significativo o episódio que deu origem a este discurso: a Bárbara, neste dia, estava doente e decidiu assistir ao trabalho, factor esse que a levou a uma renovada percepção acerca da importância da escuta dos outros ao longo do desenvolvimento da partitura. No entanto, por exemplo, para a Isabel, a situação de observadora parece ter ocorrido tarde demais: «ao longo do ano nunca gostei particularmente de fazer a partitura. Só consegui compreender o verdadeiro sentido da partitura na última aula, quando fiquei a assistir.» Torna-se assim necessário colocar os intérpretes em situação de observação, de forma mais sistemática, desde o início do trabalho.

Podemos afirmar que a partitura *Eu, Eu e Os Outros* e *Eu e O Outro* é um lugar onde o conceito de *disponibilidade* está conscientemente presente e é gerador de um espaço de *possibilidades*, que são os materiais da *escrita cénica*: «Através desta partitura compreendo a cena como um conjunto de possibilidades de acção que o indivíduo tem e com as quais pode jogar no momento em que age. Assim, a reflexão que esta estrutura de acção cénica possibilita, conduz à criação de condições para que o intérprete, quando for chamado a agir, possa estar o mais perto possível do “eu próprio”.» (Francisca). O intérprete passa a ter uma consciência cénica muito clara em relação ao *abismo* dos possíveis, começando a compreender a importância do jogo das possibilidades: «Não existe o certo nem o errado, só um imenso e assustador universo de possibilidades. Entramos e deparamo-nos todos os dias com um abismo à nossa disposição.» (Rita). Desta forma, nasce um diálogo de natureza orgânica, entre o intérprete e ele próprio, que lhe facilita o reconhecimento do lugar de *objecto-sujeito* da criação da *escrita cénica*: «E uma coisa que precisa de ser cuidada tem de ser, antes de mais,

escutada. Este é o primeiro passo para a existência de um diálogo entre mim e eu mesmo. Uma sintonia que de uma forma orgânica, e quero dizer mesmo física, se manifesta em mim e por isso é uma possibilidade, uma abertura ao diálogo com o outro.» (Ruben).

Mas perante o nascer do *abismo* infinito dos materiais, que as *possibilidades* proporcionam, surge agora a questão da *escolha* como vector principal de transformação de uma ideia/forma em material de *escrita cénica*: «É na decisão de qual o gesto e/ou de qual a palavra a dizer que defino a relação com os que me rodeiam e que interfiro activamente no mundo. Compreendo depois de agir.» (Francisca). Aqui, como justamente refere a intérprete, surge a necessidade de *agir para compreender*, eixo fundamental da compreensão dos materiais cénicos, porque elimina os inúteis processos de julgamento prévio acerca dos elementos que o intérprete está a produzir. A escolha permite-lhe agir concretamente sobre o seu pensamento, transformando-o em discurso cénico: «Há coisas sobre as quais já não tenho de pensar. Há coisas que já foram decididas. Decidi-me por agir no presente e o corpo foi encontrando outras formas de estar.» (Rita). Surge uma compreensão acerca da acção que se revela importante para o entendimento da construção da *escrita cénica*, que, justamente por isso, não se resume à ideia de uma forma: «Percebo, por isso, que a escolha daquilo sobre o qual se quer trabalhar em cada dia recai não tanto num indicador de uma forma de fazer, mas num indicador de acção.» (Ruben). O intérprete descobre o prazer da liberdade e torna-se capaz de confiar: «Que a liberdade não tem que ser constrangedora, mas é o terreno natural onde se podem tomar opções, decidir e arriscar.» (Filipe), descobre-se livre (*ocupado* e não *preocupado*), não precisa de cumprir e não tem obrigações sobre os percursos a seguir, antes, precisa de agir: «Um dia (era Inverno), entrei e decidi: e a decisão fez-me desistir da preocupação autista em cumprir devidamente o que não era suposto cumprir-se.» (Rita). O intérprete é agora capaz de decidir os seus tempos, os seus momentos, os seus espaços, as suas acções, como lugar de uma construção plena e consciente: «Esta partitura metodológica cumpre os objectivos de compreensão da acção cénica na medida em que é possível trabalhar o reconhecimento de um

momento e a capacidade de se tomarem decisões em função desse reconhecimento.» (Ruben). O intérprete aprende a lidar com o desconhecido e torna-se livre de agir sobre o tempo presente: «Depois, o desconforto do desconhecido, lidar com a imprevisibilidade, não antecipar o que vai acontecer, levar a acção ao limite, decidir em tempo real, agir e não reagir, são conceitos com limites muito ténues e que mal os doseamos rompem com a acção.» (Susana). A escolha ajuda o intérprete a compreender o outro, «chega então a parte do “Eu e O Outro”, a mais difícil. É a que nos pede maior poder de decisão» (Miguel), assim como permite que o intérprete possa compreender a acção como uma escolha: «Quando ouço “vamos fazer a partitura” sei que já estou num espaço de acontecimentos onde as premissas são: escutar, ceder, possibilidade, mas ao mesmo tempo é uma oposição, temos de ser egoístas para ter uma coragem de escolher. A escolha é a acção, a consciência dessa escolha, o escutar do que me envolve como espaço/tempo, os corpos (outros) que influencia, fazem a minha escolha.» (Bárbara). O intérprete, quando trabalha a partitura *Eu, Eu e Os Outros* e *Eu e O Outro* começa a descobrir um sentido de responsabilidade que o ajuda a compreender as razões pelas quais se constitui como *objecto e sujeito* da sua acção. Como afirma Masini, comentando Martin Heidegger:

A atitude fenomenológica para Heidegger é pois de retomar um caminho que nos conduza a ver nosso existir simplesmente como ele se mostra. Heidegger quis reeducar nossos olhos e reorientar nosso olhar. Rompeu com os debates do método e da Teoria do conhecimento que estudava o Sujeito que conhece o Objeto. Compreender deixa de ser visto como um modo de conhecer, para ser visto como um modo de ser — o ser que existe como modo de compreender (não há separação Sujeito-Objeto). (Masini, 2002, pp. 62-63)

A compreensão da experiência e a sua percepção por parte do intérprete passam a constituir a própria *escrita cénica*; ele é testemunho de si e do mundo que o circunda. Através do reconhecimento das suas percepções, criam-se as definições que ajudam o intérprete a compreender o sentido da acção cénica, «no fundo ela [a partitura] cumpre todos os objectivos da acção cénica, ela é acção cénica, a partir do momento que a definimos, e trabalhamos com todos os elementos que já fiz referência.» (Miguel). Assim, o intérprete faz da *escolha* o lugar da cedência e torna-se

capaz de desenvolver uma observação sobre os materiais cénicos que produz: «Há conceitos como a cedência e a observação que estão na base da ideia da partitura e que, por sua vez, terão como base o conceito da decisão, perante o qual as acções que se desenvolvem têm essa mesma premissa.» (Jorge). Finalmente, o intérprete assume uma consciência cénica através da sua acção e liberta-se de códigos impositivos, criando regras a partir das suas escolhas e da sua presença cénica:

É a atitude de abertura do ser humano para compreender o que se mostra (abertura no sentido de estar livre para perceber o que se mostra e não preso a conceitos ou predefinições). Estamos livres quando sabemos de nossos valores, conceitos, preconceitos e podemos ver o que se mostra cuidando das possíveis distorções. (Masini, 2002, p. 62)

A partitura pretende criar instrumentos que possam deixar o intérprete livre para decidir os seus caminhos no momento em que acontecem, «ensina que aquilo que se faz não é matemático, acontece porque sim, porque eu lá estava, porque eu fiz (quase não precisa de ser explicado – aquilo foi aquilo). Mas não é uma arbitrariedade espontânea, independente de qualquer coisa, porque, na verdade, tudo o que acontece em cena depende de tudo o que aconteceu e que está a acontecer.» (Filipe). O intérprete estabelece responsabilidades mútuas, que lhe permitem um *estar em cena sempre pronto*, com uma propriedade de escuta que favorece a criação do *estado de alerta* e que lhe permite trabalhar o *sensível* como uma forma activa de estar: «A partitura permite desenvolver a responsabilidade de decidir por si ou pelo outro. Trabalhar os processos de tomada de decisão, através da partitura, é permanecer numa escuta activa, ou seja, evitar por um lado ficar à espera e, por outro, não adormecer na sensibilidade.» (Ruben).

Neste aspecto, o intérprete consegue assim definir as qualidades com que constrói os objectos de que está constantemente à procura: «Neste sentido, o trabalho desenvolvido nesta partitura metodológica serve para desbloquear a urgência da classificação da acção, despertando o sentido do tempo, responsabilidade, escuta e decisão.» (Arthur). Em suma, há o desafio de lidar continuamente com uma responsabilidade que o obriga a estar



sempre presente e a gerir as informações com que pode constituir a *escrita cénica*: «Há o desafio da responsabilidade em cena, e o que fazer com ela.» (José).

Torna-se relevante analisar, também, o estado de consciência cénica que os intérpretes descobrem quando entendem que «a partitura é um espaço, uma convenção que criamos para de alguma forma ganharmos uma consciência cénica.» (Bárbara), é justamente por isso que «no decorrer da partitura temos de tomar consciência (e esta parece-me a palavra correcta) para a compreensão acontecer, de nós próprios, dos outros, e daquilo que é o espaço e o tempo onde a acção se passa.» (Filipe). Existe uma descoberta específica em relação à construção do espaço e do tempo: «Para além disso, e de não menos importância, trabalha-se o Presente, a noção de Presente da acção, a diferença entre o Presente Estável e o Presente Instável que define a acção e a suporta. Trabalha-se também a noção de Tempo e Espaço e das potencialidades que qualquer momento da acção pode ter.» (Miguel). Cada um dos intérpretes vai-se confrontando com a instabilidade que a cena pressupõe e aprende a construir com ela — «a partitura dá-nos a possibilidade de pesquisar acerca da exigência de tornar o presente permanentemente instável, instabilidade que é a condição para manter o interesse da acção cénica.» (Ruben), mais, «esta alteração acontece quando a percepção dos outros no espaço se vai tornando mais presente no meu corpo e eu vou absorvendo para mim a consciência dos outros.» (Filipe).

Há um despertar de uma consciência que se materializa no acto de fazer, porque «trabalhar sobre uma coisa implica uma escuta para que assim se perceba o que é que, com a minha variabilidade constante, naquele momento, está presente em mim e pode estar a condicionar o meu trabalho e que eu decido conduzi-lo para, e nesse trabalho.» (Ruben). Existem pressupostos para que haja uma compreensão sobre a tensão que a cena possa requerer: «Esta partitura metodológica serve acima de tudo para termos uma noção de espaço e de relacionamento em espaços cénicos, de forma a não deixar cair toda a tensão que é construída em cena, trabalhando assim o estado de alerta» (Martim). A partitura desperta uma forte percepção do tempo presente, nem sempre fácil de ser alcançado,

sobretudo pela sua natureza instável e efémera: «O tempo e o espaço da cena são caprichosos. Exigem-nos uma escuta incansável de si para si, e de si com os outros, e de si com o outro, que são no fundo a mesma coisa. Estamos atentos. (...) Importa não reconhecer senão o presente.» (Rita).

É importante, para os intérpretes, desenvolver uma aprendizagem sobre o reconhecimento do espaço e do tempo construídos como convenção cénica. Numa primeira fase, o intérprete depara-se com um desconhecimento do seu estar e remete-se para uma observação: «Não compreendo ainda a minha acção... Ainda não agi. Observo o espaço e o tempo em que estou.» (Francisca), depois, graças também ao desenvolvimento da sua própria capacidade de observar, começa a estabelecer parâmetros no seu tempo presente: «Assim sendo, a minha acção consiste numa pesquisa espaço-temporal através da observação dos outros, ou seja, atentar ao que acontece à minha volta em tempo real, o que me estimula a agir, não apenas passivamente (*reagindo* em vez de *agindo*, que também ocorre), mas sim tomando parte de um mesmo acontecimento — partitura — contribuindo para a sua mutação e vivência.» (Jorge). O intérprete chega assim a participar na criação da acção cénica de uma forma consciente e no tempo presente: «No meu entender, a partitura é uma excelente ferramenta para o trabalho do actor e para o desenvolvimento de qualquer acção cénica, pois tem a possibilidade de, em tempo real, ter que responder ao que o espaço e o outro pedem.» (Susana). Podemos afirmar que a partitura se torna, para o intérprete, um instrumento eficaz que contribui para a sua consciência cénica: «A partitura cumpre todos os objectivos da acção cénica, ou melhor, metodologicamente ela espelha a base através da qual a acção cénica parte.» (Miguel). O intérprete descobre uma organização do espaço e do tempo, «julgo que a partitura desempenhou um papel fundamental na minha compreensão de organização do espaço, tempo e acção» (Luís), e assume a percepção de todos os materiais que precisa para a criação da *escrita cénica*: «A partitura abriu novos horizontes e fortaleceu as bases essenciais que um actor precisa em cena para ter toda a acção controlada, e ter a máxima percepção de todos

os acontecimentos que possam surgir, de forma a sustê-los o tempo necessário e preciso, para a concretização da acção cénica» (Martim).

A partitura, apesar de ser uma *proposta de intervenção* de natureza *rígida* ou *impositiva*, produz uma reflexão sobre tempo e espaço muito próxima de estabelecer regras e procedimentos sistematizados: «Esta é uma partitura que nos oferece um infinito espaço de criação. Nunca esquecendo “as regras” que nela constam.» (Mário). O intérprete vai descobrindo a importância da sua presença como o lugar onde as suas qualidades passam a ser visíveis, aprendendo a *estar* e a constituir-se na cena a partir desta mesma *presença*: «Na minha perspectiva o que consegui tirar desta partitura é que a minha acção se resume a eu estar.» (Bárbara).

Existe uma evolução por parte dos intérpretes, enquanto desenvolvem a partitura, que julgo ser visível nas reflexões acima apresentadas: a *partitura* é um instrumento eficaz no que diz respeito à construção de uma *consciência cénica* e acompanha o intérprete «para tomar diversas modalidades, *entre* a consciência teórica de uma pura intencionalidade eidética e a consciência do corpo.» (Gil, 2010, p. 51). O intérprete, «pela osmose e o devir-mundo da consciência do corpo» (Gil, 2010, p. 51), passa a observar o mundo através daquilo que José Gil define como «corpo de consciência». (Gil, 2010, p. 51). O intérprete descobre o corpo como lugar de um mapeamento intensivo que intervém no processo «de doação de sentido pela intencionalidade da consciência. Simplesmente, esta, deixa de ser “consciência teórica”» (Gil, 2010, p. 51):

Limitemo-nos a constatar que ela, a consciência, recebe os estímulos sensoriais motores do mundo através, não só do *sensorium* habitual, mas do corpo como dispositivo interior/exterior, dispondo de sistemas particulares como o sinestético e o propioceptivo. Esta consciência não é já «consciência de», mas, porque desposa os movimentos do corpo, faz o mapeamento do espaço do corpo e das relações espaço-temporais do corpo com o mundo. (Gil, 2010, p. 50)

## V – CONCLUSÃO



Acontece que mesmo os melhores falham nas palavras quando estas devem significar o que há de mais ténue e quase indísivel. Mas creio, apesar disso, que o senhor não deve ficar sem uma solução, se se agarrar as coisas que sejam semelhantes áquelas em que repouso agora os olhos. Se se agarrar à Natureza, ao que nela há de simples, ao que nela há de pequeno, que mal se vê e tão de repente pode alçar-se ao que é grande e desmedido; se tivesse esse amor do ínfimo e procurar sem pretensões ganhar a confiança do que parece pobre como se se pusesse a servi-lo: então se lhe tornará mais fácil, mais unido e de algum modo mais reconciliador, talvez não no entendimendo, que fica para trás surpreendido, mas no imo da sua consciência, lucidez e saber. É tão novo, está tão no princípio, que eu gostava de pedir-lhe, o mais que posso, caro senhor, que seja paciente quanto a tudo o que está ainda para resolver no seu coração e que tenha amor às *próprias interrogações* como se fossem salas fechadas e livros escritos numa língua muito estranha. Não indague das respostas que não lhe podem ser dadas porque não as poderia viver. E trata-se de viver tudo. (Rilke, 2002, pp. 45-46.)

## O Terceiro Corpo, entre a *autarcia* e a *anarquia*

O ponto de partida desta tese é um contexto artístico, no qual e do qual faço parte, que me caracteriza, seduz e, simultaneamente, cria problemas. Esta posição é desconfortável porque é paradoxal. Este desconforto manifesta-se no âmbito artístico e pedagógico. No contexto artístico, encontro uma *coisa*, que não podia ter nascido fora deste mesmo contexto artístico, que é consequência dele e com a qual eu me identifico, apesar de admitir o desconforto, que sustenta, justifica e define a sua génese: a *escrita cénica contemporânea*. No contexto pedagógico, o desconforto resulta de dois aspectos: por um lado, a *escrita cénica contemporânea* não apresenta uma gramática identificável que possibilite um programa pedagógico; por outro, as ferramentas e programas pedagógicos disponíveis parecem claramente desadequados e resilientes a uma possível gramática da escrita cénica.

Porque não abduco desta posição de desconforto e, pelo contrário, invisto nela e tento encontrar qualquer coisa com a qual me identifico artisticamente, acreditando que ela pode também motivar uma intervenção pedagógica? Existem três razões fundamentais:

1 — Eu não posso existir como «eu» (como criador, pedagogo e programador) fora do contexto artístico que define também a minha identidade.

2 — A *escrita cénica contemporânea* revela um interesse particular sobre uma questão artística que privilegia que é a *não-possibilidade* de distinção das linguagens artísticas, nomeadamente do teatro e da dança. Esta *impossibilidade* de distinção decorre da descoberta de que estas disciplinas não têm *qualidades intrínsecas*. A razão da pluralidade das linguagens é porque subitamente nada é especificamente intrínseco de nada.

3 — A minha biografia revela-me um desencanto com a dança, e o facto de ter encontrado no *corpo* um outro entendimento conduziu-me a diferentes formas de pensar o que posso fazer a partir do meu corpo, que a dança já não pode suportar. Este aspecto não é no entanto já meramente

autobiográfico, mas extensível às artes que utilizam o *corpo* do intérprete como suporte dos seus discursos.

Do que foi dito nesta tese e nesta conclusão, percebe-se contudo que o meu problema é fundamentalmente pedagógico, aspecto que por exemplo justifica a quase ausência de questões de natureza estética no desenvolvimento da *partitura*, e por isso proponho-me responder a seguinte pergunta: o que devo fazer para ensinar a *escrita cénica contemporânea*, cuja justificação artística me parece indiscutível apesar de eventualmente desconfortável e problemática?

Defendo uma *proposta de intervenção* — o *Terceiro Corpo* — ao qual subjazem os conceitos de *disponibilidade*, *possibilidade*, *decisão/escolha* e *responsabilidade*, desenvolvido em três fases de uma *partitura cénica*, *Eu — Eu e Os Outros — Eu e O Outro*.

Quais as virtudes e os deméritos desta *proposta de intervenção*?

As virtudes são: a *partitura* e os conceitos subjacentes contribuem definitivamente para o desenvolvimento de uma clara *consciência cénica* e para uma responsabilidade perante os materiais e o mundo de linguagens disponíveis, bem como para a criação de objectos passíveis de serem definidos como *escrita cénica contemporânea*. A proposta enfatiza claramente a posição *não-hierárquica* entre os recursos disponíveis e, sobretudo, entre intérprete e criador.

As causas fundamentais dos deméritos resultam de duas condições:  
1 — a própria indefinição do objecto. Não é possível concluir um objecto desta natureza, pois ainda não/nunca sabemos qual é a sua configuração final.

2 — a necessidade imperiosa de definir procedimentos em contextos pedagógicos.

Os deméritos são: a proposta de intervenção e a gestão da partitura, por parte de todos os intervenientes, oscilam sistematicamente entre o desejo de autonomia, liberdade, autarcia e auto-suficiência, e a possibilidade da acção cénica se tornar autodestrutiva, anárquica e privada de fundamentos, não se cumprindo, em última análise, como objecto cénico e pedagógico.

Chego à conclusão que o meu percurso como criador e pedagogo prossegue num contexto onde, os objectos produzidos, devem continuar a ter o desejo de não ser definidos através de um rótulo, porque esse mesmo rótulo pode anular o sentido. Todas as reflexões e tentativas de descrever esta experiência limitam-se a uma aproximação que só a acção do intérprete consegue alcançar e definir. Desejo continuar a propor uma acção que está sempre no limiar da anarquia, do vazio criativo (acarretando o risco de falhar tanto na pedagogia como na criação) e uma tentativa de instituir nos intérpretes uma autonomia que possa nascer a partir deles e das experiências realizadas em contextos práticos. Pretendo continuar a desejar que possa existir a possibilidade da pedagogia decorrer através de uma *não-imposição*, que resulte da confiança nos recursos dos intérpretes e na criação de instrumentos que o intérprete possa encontrar em si. Acontece-me quotidianamente «praticar» todos os conceitos que investigo, encontrando-os sempre presentes nos ensaios e nas aulas, obrigando-me, cada dia, a uma contínua actualização e reformulação dos materiais cénicos. Tudo o que escrevi passa por uma *prática* imediata, o que me levou a uma confrontação directa com todos os argumentos aqui apresentados. Se antes de começar esta dissertação, o meu percurso prático-teórico se sustentava de forma empírica, actualmente acredito que é necessario criar um espaço de formação estável e compreensível para todos, que não me impede de fomentar e sustentar um modelo onde o *desconhecido* ou a eventual incompreensão de materiais cénicos, possa ser o lugar de que o intérprete precisa para revelar-se como indivíduo. Aqui, ele pode encontrar aquele espaço para a criação, nesse hiato que só o desconhecido lhe permite. Recorrer ao *indizível*, servindo-me de um dos meus poetas preferidos, Rainer Maria Rilke, pode parecer uma escada metafísica neste momento crucial da conclusão. Pretendo continuar o meu percurso de investigador justamente sobre este conceito de *indizível* que, se por um lado, torna a minha actividade de pedagogo e de criador cada vez mais complexa, obrigando-me a trabalhar sobre a exigência de ampliar o meu conhecimento de forma metódica e sistematizada, por outro lado, confirma o facto de os lugares fundamentais da criação (e consequentemente também os da formação

do intérprete), existirem num espaço cuja descrição impossibilita a sua constituição. Trata-se de encontrar a *disponibilidade* no espaço do *indizível*, lugar esse, impossível de ser fundamentado; uma aproximação à autarcia por uma senda que pode conduzir ao vazio, à perplexidade do desconhecido e à visão da anarquia. A conhecida afirmação de Rainer Maria Rilke, «no teatro, sonha-se; deve-se despertar em outro lugar», toma aqui um contorno importante: o *Terceiro Corpo* pretende construir este «outro lugar», não através «dos sonhos», mas através da consistência do (re)conhecimento dos seus materiais que incluem sempre algo de *indizível*, o desconhecido que alimenta a necessidade de continuar a investigação e quebrar os seus limites, aquele espaço de possibilidades perenemente incompletas. É o espaço onde o reconhecimento da *possibilidade* se transforma em material cénico. Pela sua natureza, este espaço *indizível* revela-se portador de algo capaz de desvendar o que, até então, era impossível de imaginar. Não pretendo defini-lo mas continuarei a procurá-lo para poder fazer dele um espaço de partilha.

Tudo tem um tempo até ser dado à luz. Deixar perfazer-se no mais fundo de nós cada impressão e cada germe de um sentimento, no escuro, no *indizível*, no inconsciente, no inatingível pelo próprio entendimento, e esperar com a maior humildade e paciência a hora de nascer de uma nova claridade: só isso é viver na arte: na compreensão como na criação. Aí não há comum medida com o tempo, não vale um ano e dez anos não são nada. Ser artista quer dizer: não calcular e não contar; amadurecer como a árvore que não pressiona a sua seiva e se mantém confiante nas tempestades da Primavera, sem medo de que o Verão venha em seguida. Ele chega sempre. Mas só chega para os pacientes, para os que ali estão, como se a eternidade estivesse perante eles, tão despreocupadamente tranquila e vasta. Aprendo isso diariamente, aprendo-o entre as dores e sou-lhe grato: a paciência é tudo. (Rilke, 2002, p. 39)



## BIBLIOGRAFIA



Foto de Arno Rafael Minkinen (1994)

A construção de um pensamento é, sem sombra de dúvida, um fenómeno eminentemente colectivo. (Costa, 2009, p. 120)

- Aboim, A. (2009). *Chegar com a pedra à montanha sem cume: Ensaio sobre encenação*. Tese de Mestrado não publicada. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Abram, D. (2007). *A Magia do Sensível*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Adolphe, J.M. (2003). Nascita di un corpo critico. In S. Fanti/Xing, Ed., *Corpo Sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*. Milano: Ubulibri.
- Agambem, G. (2008). *Che Cos'è il Contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- Alexandre, A.F. (1999). *Quatro Caprichos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Althusser, L. (2008). *Sobre Brecht e Marx*. (consultado em 20/8/2011)  
<http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm>
- Amoedo, M.I.A. (2009). Prólogo a edição portuguesa. In Ortega Y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica* (pp. 9-19). Lisboa: Fim de Século.
- Anónimo, (2006). Jérôme, entertainer de Sábado à noite! *O Melhor Anjo* (consultado em 22/3/2011)  
<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/06/abordagens-ao-alkantara-x-isabel.html>
- Antunes, D. (2008). *A Magnanimidade da Teoria*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Arendt, H. (1991). *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio d Água.
- Arruga, L. (2005). Pina Bausch e a música: do mito perdido à sua reinvenção desejada. In *Pina Bausch, Falem-me de Amor* (pp. 121-131). Lisboa: Fenda.
- Artaud, A. (1996). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- Artaud, A. (2003). Il corpo é il corpo... In M. Dotti, Ed. *CsO: Il corpo senz'organi* (78-79). Milano: Eterotopie Mimesis Edizioni.
- Artaud, A. (2006). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- Audino, A. (2007). *Corpi e Visioni, Indizi sul Teatro Contemporaneo*. Roma: Artemide.
- Auge, M. (2007). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus editora.

- Auretta, C.D. (2004). Apeadeiros do Ser/Caminhos do Sentido: a Escrita, a Imagem e o Corpo. In C.D. Auretta, J.C. Gonçalves e L.M. Bernardo, Eds. *Discursos Cruzados* (pp. 38-74). Lisboa: Plátano Editora.
- Austin, J.L. (1946). Other minds in J.O. Urmson & G.J. Warnock, Eds. *Philosophical Papers* (pp. 77-116). Clarendon: Oxford UP.
- Austin (1992). *Sentido e Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (1992). *L'Intuition de l'Instant*. Paris: Éditions Stock.
- Bachelard, G. (2010). *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70.
- Banes, S. (2002). *Terpsichore en Baskets: Post-modern Dance*. Paris: Éditions Chiron.
- Barba, E. & Savarese, N. (2006). Organic effect. In E. Barba & N. Savarese Eds. *A Dictionary of Theatre Anthropology*. (206-207) Oxon: Routledge.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1996). *O prazer do texto* (4.ed.). São Paulo: Elos.
- Bartolucci, G. (1970). *Teatro-Corpo Teatro-Immagine*. Padova: Marsilio Editori.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- Bauman, Z. (2010). *A Sociedade Sitiada*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Bausch, P. (2008). *Pina Bausch Vieni, balla con me*. Leonetta Bentivoglio & Francesco Carbone Eds. Firenze: Barbès Editore.
- Baudrillard, J. (2003). *Passwords*. New York: Verso.
- Becker, S.H. (1982). *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.
- Bel, J. & Siegmund, G. (2003). Il grado zero della danza, una conversazione con Jérôme Bel. In S. Fanti/Xing, Ed. *Corpo Sottile: Uno Sguardo sulla Nuova Coreografia Europea* (pp. 53-70). Milano: Ubulibri.
- Bel, J. (s.d.) <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1379>
- Bel, J. & Deputter, M. (Janeiro 2011). As peças autobiográficas de Jérôme Bel: entrevista de Mark Deputter a Jérôme Bel. *Jornal 5 Maria Matos*, pp. 33-39.
- Bel, J. & Galhos, C. (26/3/2011) Conta-me histórias. *Expresso, Suplemento Atual*. 24.

- Benite, J. & Quadrio, M. P. (6/1/2010) Aprende-se em conjunto, aprende-se com a prática. *Mais TMA*, (pp. 3-6).
- Berthoz, A. (2003). *La Décision*. Paris: Odile Jacob.
- Blackburn, S. (2007). Corpo. In *Dicionário de Filosofia*, (89). Lisboa: Gradiva.
- Bloom, H. (1991). *A Angústia da Influência*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Bondanella, P. (1998). *Umberto Eco e o texto aberto*. Viseu: Difel.
- Bonté, P. (2010). Théâtre-danse : la fusion de rien. In *Alternatives théâtrales 105*, (pp. 2-3). Bruxelles.
- Bogart, A. (2007). *And then, you act*. New York: Routledge.
- Bragança de Miranda, J. A. (2008). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens.
- Brecht, B. (1964). *Conversation with Bertold Brecht*, in *Brecht On Theatre – The Development of an Aesthetic*, ed. John Willet. London: Methue.
- Brook, P. & Sepe, F. (Outubro 2001). La nuda durata di un rituale. *Sipario, Mensile dello spettacolo*, 628, pp. 6-9.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Oxon: Routledge.
- Burt, R. (2004). *Revolver Press*. (consultado em 22/3/2011)  
<http://www.isabelle-schad.net/spip.php?article17>
- Caeiro, A. (1994). *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ler Pessoa.
- Carneiro, J. (15/3/2008). Estrangeiros do Oeste. *Expresso, Suplemento Cartaz*, pp. 36-37.
- Carneiro, J. (2011). Susana Pomba. *Expresso, Suplemento Atual*. p. 25.
- Calvino, I. (2006). *Seis Propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema.
- Carinhas, N. (2010). *Programa da Temporada de 2010. Teatro Nacional S. João do Porto*, (p. 1).
- Cariolato, A. (2005). Indecisa Alterità. In A. Cariolato Ed., *Jacques Derrida Antonin Artaud: Forsennare il soggettibile* (pp. 105-114). Milano: Abscondita.
- Carnal Art. (2011). *Orlan official website*. (consultado em 22/3/2011)  
<http://www.orlan.net/texts/>
- Carlos, L. (1998). In Introduction. In R. Goldberg, Ed., *Performance: Live Art since 60s* (p. 9). Londres: Thames and Hudson.

- Carlson, M. (2002). What is a performance. Performance: a Critical Introduction (4-5). In Schechner, R. *Performance Studies, An Introduction*. (Second Edition) New York: Routledge.
- Castellucci, R., Chevallier, J.F. & Mével, M. (2007). La Curvatura dello Sguardo: Conversazione com Romeo Castellucci. In A. Audino, Ed. *Corpi e Visioni: Indizi sul Teatro Contemporaneo* (pp. 113-122). Roma: Artemide.
- Castellucci, R. & Galhós, C. (27/5/2006). O medo iniciático. *Expresso, Suplemento Actual*, p. 26.
- Castilho, J. (2003). Análise do movimento e consciência corporal: o movimento como educação para o ator-bailarino. In J. Calazans, J. Castilho, S. Gomes Eds. *Dança e Educação em movimento* (pp. 149-158). São Paulo: Cortez Editora.
- Cauquelin, A. (2008). *Frequentar os Incorporais*. São Paulo: Martins Fonte.
- [Cavell, S. (1979), *The Claim of Reason – Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford: Oxford U. P.]
- Cerruti, M. (2009). *Il vincolo e la possibilità*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- CCB (2007). Programação. *Página de divulgação do CCB*.  
<http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Pages/Mette%20Ingvartsen%20evaporated%20fest%20alkantara2010.aspx>
- Cintra, R. (2003). O corpo na arte. In M. H. Serôdio Ed., *Teatro em Debate(s)*, (263-266). Lisboa: Livros Horizonte.
- Cláudio, M. (11/8/2010). Mário Cláudio Hacia los Montes Azules. *Jornal de Letras*. 44.
- Clément, É., Demonque, C., Hansen-Love, L. & Kahn, P. (1994). *Dicionário Prático de Filosofia*. Paris: Terramar.
- ContactImprov.Net, (s.d.) *What is Contact Improvisation?* (Consultado em 22/3/2011). <http://www.contactimprov.net/about.html>
- Coelho, R.P. (7/6/2010). Traços de um passado real. *Público*, 9.
- Coleman, O. (5/3/2011). I sogni prima della gloria, quando tutto é ancora all'inizio, ma la musica é già al centro e il resto gira intorno. Tra suoni

- emoções e memórias: treze histórias exemplares. *Correio da Manhã*, Suplemento, 87.
- Costa, I.A. (Novembro 2009) Isabel Alves Costa (1946 - 2009). *Obscena*, 21, 120.
- Costa, T.B. (14/6/2006). Let's dance... maybe. *O melhor anjo*. (consultado em 22/3/2011).  
<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/06/abordagens-ao-alkantara-x-isabel.html>
- Costa, T.B., *Forced Entertainment & Teatro Praga* (Fevereiro 2008). Copo cheio – Copo meio vazio. *Revista Obscena* 9. pp. 34-47
- Costa, T.B. (24/12/2010) *A maturidade dos insubmissos*. *Público, Suplemento Ípsilon*, 20.
- Crisafulli, F. (2005) La scena-corpo: finché resina stilla dai tronchi, Capítulo II. In *Ipercorpo, Spaesamenti nella Creazione Contemporanea*. Ed. P. Ruffini (pp. 127-136). Roma: Editore Spettacolo.
- Cruz, M. (2003). In F. Savater Ed., *A Coragem de Escolher*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cruz, M. T. & Nunes, M. L. (7/4/2010). A Invenção do Futuro. *Jornal de Letras*, p. 11.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discover and invention*. New York: Harper Collins.
- Cunha e Silva, P. (1999). *O Lugar do Corpo. Elementos Para Uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Cunha e Silva, P. (2001). *Corpo Fast Forward*. Lisboa: Número Magazine/Ópio Arte e Cultura.
- Dallari, M. (2000). *I saperi e l'identità: costruzione delle conoscenze e della conoscenza di sé*. Milano: Guerini Studio.
- Dallari, M. (2005). *La Dimensione Estetica della Paideia*. Trento: Edizioni Erickson.
- Damásio, A. (2000) *O Erro de Descartes*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Damásio, A. (2004) *O Sentimento de Si*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- Damásio, A. & Alves, C. F. (24/5/2008) Sinto-me um exilado intelectual. *Expresso, Primeiro Caderno*, pp. 2-3.
- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Maia: Temas e Debates Círculo de Leitores.
- Danto, A.C. (2007) O mundo da arte. In C. D'Orey Ed., *O que é a arte*. (pp. 79-99). Lisboa: Dinalivro.
- Danto, A.C. (2007). In N. Warburton Ed., *O que É a Arte*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Mccastro. (2010). Decisão/Escolha. *Speculum*.  
<http://www.filoinfo.bemvindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=3763>)
- Delbono, P. (2009). Il corpo che danza e Il corpo teatrale di Bobò/2. In L. Bentivoglio Ed., *Pippo Delbono, Corpi senza menzogna*. (pp. 17 e 131) Firenze: Barbès Editore.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Deleuze, G. (2003). Prólogo: De Lewis Carrol aos Estóicos. In *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Deleuze, G. (2003). *Che cos'è l'atto di creazione*. Napoli: Cronopio
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- De Marinis, M. (2006). *A Dictionary of Theatre Anthropology*. New York: Routledge.
- Deputter, M. (2008). Alcantara Festival. *Mundos em Palco: Programa*.
- Diaz, E. (2008). Sylvie Martin-Lahmani In *FRICTIONS — théâtre-écritures — N.º 9, Printemps-Été 2005 (Espaços e outros lugares de representação — excerto)* In *Programa de Sala do Centro Cultural de Belém*, Abril de 2008.
- Diaz, E. & Valente, (2008). In *Programa de Sala do Centro Cultural de Belém*, Abril de 2008. *Teatro em apneia* — Texto Publicado na Revista *Obscena* em colaboração com a revista *Mouvement*.

- Dimitriádis, D. (2007). Oblívio. In Artistas Unidos Eds., *Revista 19*. (pp. 147-159).
- Disponibilidade (2010).  
<http://www.filoinfo.bemvindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=903>
- Dos Santos, J. (2009). *É através da via emocional que a criança aprende o mundo exterior*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dotti, M. (2003). Premessa: Il corpo e il suo doppio. In M. Dotti Ed. *Cs0: il corpo senz'organi*. Milano: Eterotopie Mimesis Edizioni.
- Eco, U. (1979) *Lector in fabula*. Lisboa: Editora Presença.
- Fanti/Xing, S. (2003). *Corpo Sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*. Milano: Ubulibri.
- Fazenda, I.C.A. (2002). Reflexões metodológicas sobre a tese: Interdisciplinaridade – um projecto em parceria. In I. Fazenda Ed., *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez Editora.
- Fazenda, M.J. (2010). *Corpos em protesto: reflexões sobre dança e política. In Programação Set-Dez da Culturgest*, Lisboa.
- Fazenda, M.J. (2007). *Dança Teatral – Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta.
- Fellini, F. (2005). In *Pina Bausch, Falem-me de amor*. Milano: Fenda Edições.
- Ferrand, T. (Abril 2008). Bleib! Opus 3 – Nem Deus Nem Mestre. *Obscena 11/12*, (p. 86).
- Ferreira, A.Q. (2007). *Pensar a Arte Pensar a Escola*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Ferry, L. (2003) *Homo Aestheticus: A invenção do gosto na era democrática*. Lisboa: Almedina.
- Fiadeiro, J. & Nabais, N. & Barata, A. (28/11/1999). O que faço diz-te alguma coisa? In *Doc.Lab: uma publicação lesível – Sobre práticas do corpo e movimentos do pensamento*. Lisboa: Re. Al.
- Fraleigh, S. (1998). A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology. In A. Carter Ed. *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 135-143). New York: Routledge.



- Franco, F. & Borges, V. R. (2007). Immanuel Kant: Introdução ao Pensamento de Kant: A resposta à questão «O que é o homem?». *Immanuel Kant*. (consultado em 30/3/2011)  
<http://filosofia.platanoeditora.pt/Site%20Inicial/Kant.html>
- Forced Entertainment (2011). s.t. *Forced Entertainment*. (consultado em 22/3/2011).  
<http://www.forcedentertainment.com/page/144/Theatre+Performances/69>
- Foster, S.L. (1998). Choreographing History. In A. Carter Ed. *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 180-191). New York: Routledge.
- Fumiyo, I. & Galhós, C. (17/4/2010) Fumiyo Ikeda reconstrói-se à nossa frente, *Público, Suplemento Ípsilon*, p. 23.
- Galhós, C. (27/5/2006). O elogio da diferença. *Expresso, Suplemento Actual*, p. 23.
- Galhós, C. (8/3/2008). Voltar a sentir: O corpo como espaço de perda, abandono e guerra com Olga Mesa. *Expresso, Suplemento Actual*, 34.
- Galhós, C. (19/4/2008). Sobre a diferença: a mais extraordinária peça de dança contemporânea chega esta semana a Serralves. *Expresso. Suplemento Actual*, p. 34.
- Galhós, C. (5/7/2008). A brava dança de Vera. *Expresso, Suplemento Actual*, p. 22.
- Galhós, C. (30/12/2010). O Século das emoções. *Jornal de Letras*, p. 18.
- Galimberti, U. (2010). *L'ospite inquietante, il nichilismo e i giovani*. Milano: Feltrinelli.
- Gehres, A. (2001). *Corpo-dança-educação na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais*. Dissertação de Doutoramento, sob a orientação de Ana Macara. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa — Faculdade de Motricidade Humana.
- Giacché, P. (2007). *Carmelo Bene antropologia di una macchina attoriale*. Milano: Bompiani.
- Gil, F. (1996). *Tratado da evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Gil, J. et. al. (21/11/1999). O que faço diz-te alguma coisa? In *Doc.Lab: uma publicação lesível— Sobre práticas do corpo e movimentos do pensamento*. Lisboa: Re.AL.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2010). *A Arte Como Linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gillian, W. (2004). s.t. *mutualart.com*. (consultado em 22/3/2011)  
<http://www.mutualart.com/Artwork/Everything-is-connected-in-life-the-poin/19252A490116F868>
- Gnoli, A. (14/8/2008) Merleau-Ponty e i suoi nemici: fece indagare Aron e Camus. *La Repubblica*, 49.
- Goffman, E. (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro – Antígona.
- Gouldner, A. (1982). *The Dialectic of Ideology and Technology*. In J. Culler, Ed., *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Greiner, C. (2005). *O Corpo: Pistas Para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume.
- Guerreiro, M. (2007). *Olga Roriz*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Guerreiro, A. (4/9/2010). O processo da arte contemporânea. *Expresso, Suplemento Atual*, p. 38.
- Halprin, L. (2008). Bio. *Lawrence Halprin's portrait of his wife Anna*. (consultado em 22/3/2011).  
[http://www.annahalprin.org/about\\_bio.html](http://www.annahalprin.org/about_bio.html)
- Herzog, W. & Paganelli, G. (2009). *Sinais de Vida. Werner Herzog e o cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Hoghe, R. (23/2/2011). *Palestra de Raimund Hoghe sobre o seu trabalho, ilustrada com projecção de vídeos*. (Folha de Sala da Palestra). Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos Culturgest.
- Humphrey, D. (1959). *The Art of Making Dance*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Jonas, D. & Nadais, I. (28/3/2008). *Entrevista de Inês Nadais a Daniel Jonas sobre o espectáculo Nenhures. Público, Suplemento Ípsilon*, p. 26.

- Kavafis, K. (2005) *Os Poemas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Kessler, E. & Begley, S. (2011). Perigo: Cérebro em sobreaquecimento. *Expresso, Revista Única*. (pp. 50-54)
- Laban, R. (1971). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.
- Le Breton, D. (2001). O Adeus ao Corpo. In P. Cunha e Silva & J. Urbano Eds., *Corpo Fast Forward*. Lisboa: Número Magazine/Ópio Arte e Cultura.
- Leher, J. (2007). *Como a arte antecipa a ciência: Proust era um neurocientista*. Alfragide: Lua de papel.
- Lemos, V.S.P. (Junho 2008). Brecht e a música. *Revista Obscena* 13-14. pp. 38-39.
- Lepecki, A. (1998). Como se a dança, em passagem, se mostrasse. In P. F. Monteiro, Ed. *Dramas, Revista de Comunicação e Linguagens* (pp. 193-202). Lisboa: Edições Cosmos.
- Lepecki, A. (2004) Prefácio, In A. Pais Ed. *O Discurso da Cumplicidade* (pp. 9-14). Lisboa: Edições Colibri.
- Lepkoff, D. (2001). *Steve Paxton: Extraordinarily Ordinary and Ordinarily*. Contact Quarterly, Winter/Spring 2001. Northampton MA: Contact Edition.
- Le Roy, X. (2003). Un prodotto delle circostanze: estratto dal testo usato come partitura per l'omonima conferenza-performance di Xavier Le Roy. In S. Fanti/Xing Ed., *Corpo Sottile, una sguardo sulla nuova coreografia europea* (69-79). Milano: Ubulibri.
- Lewis, D. (2007). Convenção. In S. Blackburn Ed., *Dicionário de Filosofia* (87). Lisboa: Gradiva.
- Lewis, M & Staelher, T. (2010) *Phenomenology: An introduction*. London: Continuum.
- Lyotard, J.F. (2005). *La condition postmoderne*. Paris: Les éditions de minuit.
- Lipovetsky, G. (2009). *A Felicidade Paradoxal: Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, G. (2010). *A Cultura-Mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.

- Lourenço, E. (24/9/2008). O poeta na cidade, hoje. *Jornal de Letras*, p. 39.
- Lourenço, E. & Alves, C. F. (31/12/2009). Sou um português que tudo tem em nada. *Expresso, Suplemento Única*, p. 54.
- Lupa, K. & Costa, T.B. (14/1/2011). Deixem passar o príncipe Krystian. *Público, Suplemento Ípsilon*, pp. 6 e 9.
- Macara, A. (2007). *Narrativas Coreográficas: Dando voz ao corpo do aluno*. Palestra não publicada, integrada no Ciclo Palestras de Outono: Narrativa e Arte. Departamento de Comunicação e Expressões Artísticas, ESE, IPVC. 28 Fevereiro, 2007. Escola Superior de Educação, Viana do Castelo.
- Machado, D. (2008). *Blog do Teatro Praga*.  
[http://teatropraga.blogspot.com/2008\\_02\\_01\\_archive.html](http://teatropraga.blogspot.com/2008_02_01_archive.html)
- Maffesoli, M. (2005). *Note sulla postmodernità*. Milano: Luperti.
- Mantero, V. & Gil, J. et. al. (21/11/1999). O que faço diz-te alguma coisa? In *Doc.Lab: uma publicação lesível— Sobre práticas do corpo e movimentos do pensamento*. Lisboa: Re.AL.
- May, R. (1991). In B. Laurel Ed., *Computers as Theatre*. New York: Addison-Wesley Publishing Company.
- Mayen, G. (2005). *De Marche En Danse, dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*. Paris: L'Harmattan.
- Margato, C. (2008). Ensaio.Hamlet. *Expresso, Suplemento Actual*, 47.
- Martin, J.C. (2005). *100 Filósofos — de Aristóteles a Wittgenstein*. Lisboa: Teorema Editora.
- Marzano, M. (2007). Le performer contemporain. In *Dictionnaire du Corps*. Paris: Quadrige/Puf.
- Masini, E.F.S. (2002). Enfoque fenomenológico de pesquisa. In Fazenda, I. *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez Editora.
- Maska 2023 (2006). Bio artists: Kinkaleri. *Maska 2023 website*. (consultado em 22/3/2011).  
[http://www.maska2023.org/media/bio\\_artists/kinkaleri/](http://www.maska2023.org/media/bio_artists/kinkaleri/)
- Mata, V. (2008). Para lá da zona de conforto. *Obscena* 11-12.
- Maurin, F. (2010). *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris: Actes Sud.

- Mendo, G. (Junho 2007). Bolonha: Um contributo para pensar a educação artística pós-bolonha, (82-85). *Revista Obscena* 5.
- Mendo, G. & Rato, V. (2/5/2008). Café Müller: O “8 e meia” dela. *Público, Suplemento Ípsilon*. 8-9.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Conversas – 1948*. San Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *The World of Perception*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Phénomélogie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- Miller, H. (1965). *Plexus, The Rosy Crucifiction 2*. New York: Grove Press.
- Mira, A. (2008). *ABCDEFGH The feet understand*. Dissertação de Mestrado em Estética. Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Departamento de Filosofia.
- Mommensohn, M. & Petrella, P. (2006). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial.
- Monnier, M., La Ribot & Nadais (26/9/2008). Dançam melhor do que uma. *Público, Suplemento Ípsilon*, pp. 30-31.
- Nabais, N., Fiadeiro, J. & Barata, A. (1999) O que faço diz-te alguma coisa? In *Doc.Lab 0, Uma publicação lesível – Sobre práticas do corpo e movimentos do pensamento*, (pp. 64-86). Lisboa: Re.AL.
- Nancy, J.L. (2000). *Corpus*. Paris: Éd. Métailié.
- Neves, A.L. (12/6/2010). Da dança enquanto arte criativa e sopro da vida. *Expresso, Suplemento Actual*, 24.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: the gift of theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, F. (2009). Corpo: a sabedoria do corpo. (Assim Falava Zaratustra) e Humanidade: a inquietação moderna. (Humano, demasiado Humano) In P. N. D. Silva Ed., *Citações e Pensamentos de Friedrich Nietzsche*. (100 e 119) Alfragide: Casa das Letras.
- Noonan & Burrows (2009). *Speaking Dance. Obscena* (consultado em 22/3/2011).

[http://www.revistaobscena.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=188&Itemid=148&lang=pt](http://www.revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=188&Itemid=148&lang=pt)

O'Bryan, J. (1997). *Saint Orlan Faces Reincarnation* in Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), pp. 50-56 Published by: College Art Association

Oliveira, C.M.S. (2007). *Para uma dramaturgia do corpo – Análise do corpo enquanto linguagem cénica na criação artística espectacular*. Dissertação de Doutoramento orientada para Daniel Tercio. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana.

Orlan (2011) <http://en.wikipedia.org/wiki/Orlan>

Ortega Y Gasset, J. (1994). *Vida, pensamento e obra*. Lisboa: Edições Cotovia.

Ortega Y Gasset, J. (2000). Sobre o estudar e o estudante (Primeira lição de um curso). In O. Pombo Ed., *Quatros Textos Excêntricos (87-104)*. Lisboa: Relógio d'Água.

Ortega Y Gasset, J. (2003). *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*. Madrid: Almedina.

Ortega Y Gasset, J. (2006). *Idea del Teatro*. Milano: Edizioni Medusa.

Ortega Y Gasset, J. (2009). *Meditação sobre a técnica*. Lisboa: Fim de Século.

Pais, A. (2004). *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri.

Paxton, S. (2009). *Steve Paxton, an experimental dancer exploring body expression with spine*. (consultado em 22/3/2011) [http://www.shift.jp.org/en/archives/2009/05/steve\\_paxton.html](http://www.shift.jp.org/en/archives/2009/05/steve_paxton.html)

Paxton, S. (2005). *Material for the Spine*. *Dance Theatre Journal*, Volume 20. 4.

<http://www.gold.ac.uk/drama/dis-play/prf-shorts/steve-paxton/>

Pereira, A.C. (2008). *O Corpo e a sua Interpretação – Relatório para a recuperação do módulo III de Corpo*, orientação Prof. Jean Paul Bucchieri. Escola Superior de Teatro e Cinema.

Petrini, A. (2006). *Teatro Totale, Una Proposta, Una Pratica*. Pisa: Titivillus Edizioni.

- Pirandello, L. (2009). *Henrique IV e Seis Personagens em Busca de Autor*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Pombo, O. (2004). *Interdisciplinaridade: Ambições e limites*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Pombo, O. (2010). (consultado em 31/3/2011).  
[http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras/links/met\\_socrat.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras/links/met_socrat.htm)
- Ponte di Pino, O. (2001). Il teatro tra rivoluzione e restaurazione. *ATeatro: webzine di cultura teatrale*. (consultado em 31/3/2011)  
<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=62&ord=38>
- Pontremoli, A. (2005) Danzare il corpo. In P. Ruffini Ed., *Ipercorpo: Spaesamenti nella Creazione Contemporanea* Roma: Editoria Spettacolo.
- Porcheddu, A. (2007). Ultima fermata: Postmoderno. In A. Audino Ed., *Corpi e Visioni: Indizi sul Teatro Contemporaneo*. Roma: Artemide.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Nero.
- Rancière, J. (2010). *Estética e Política — A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora.
- Rato, V. & Camacho, F. (30/3/2007) Pina Bausch: a revolucionaria aburguesou-se? *Público Suplemento Ípsilon*, pp. 32-34.
- Rato, V. (11/9/2009). *Está na hora de desacelerar*. *Público Suplemento Ípsilon*, pp. 6-7.
- The Reincarnation of Saint-Orlan, (2010). The Reincarnation of Saint-Orlan. *Orlan Wikis*. (consultado em 31/3/2011)  
<http://www.thefullwiki.org/Orlan>
- Read, H. (2007). *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
- Responsabilidade (2001). (<http://www.defnarede.com/r.html>)
- Ribeiro, A.P. (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Passagens.
- Rilke, R.M. (2002). *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto: Asa Edições.
- Rita, A (2005). e-dicionário de termos literários.  
<http://www.fch.unl.pt/edtl/>

[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1564&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2)

- Rocha, L. & Nunes, M. L. (7/4/2010). Cyborgs como nós. *Jornal de Letras*, 14.
- Rockhill, G. (2010). Glossário de Termos Técnicos. In J. Rancière Ed., *Estética e Política – A Partilha do Sensível*, (83-98). Porto: Dafne Editora.
- Rouhiainen, L. (2003). *Living Transformative Lives*. Helsinki: Theatre Academy, Acta Scenica 13.
- Rousseau, J.J. (1998). Jean-Jacques Rousseau: De l'éros coupable à l'éros glorieux. Paris : Editions Slatkine.
- Russell, B. (2000). As funções de um professor. In O. Pombo Ed., *Quatro Textos Excêntricos* (pp. 71-86). Lisboa: Relógio d'Água.
- Sardo, D. & Rato, V. (11/9/2009). Está na hora de desacelerar. *Público, Suplemento Ípsilon*, 8.
- Sartre, J.P. (1972). *Jean Paul Sartre: Il Pensiero Filosofico*, Ed. S. Moravia. Imola: La Nuova Italia.
- Sasportes, J. (1983). *Pensar a dança, a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Vila da Maia: Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Savater, F. (2003). *A Coragem de Escolher*. Lisboa: Dom Quixote.
- Savater, F. (2006). O valor de educar. Lisboa: Dom Quixote.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies – An introduction*. New York: Routledge.
- Schopenhauer, A. (2003). *L'arte di conoscere se stessi*. Milano: Adelphi Edizioni.
- Seabra, M. & Martins (10/12/ 2008). Miguel Seabra, o que fazemos aqui. *Sinais de Cena*, (49-58).
- Search, A. (2007). *Obra essencial de Fernando Pessoa, Poesia Inglesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sen, A. (2010). *A Ideia de Justiça*. Coimbra: Edições Almedina.
- Serrão, Veríssimo A. (2007). *Pensar a Sensibilidade*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.



- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (tradução e notas de António M. Feijó). Lisboa: Biblioteca editores Independentes.
- Silva, L.F. & Nunes, M.L. (7/4/2010). A Invenção do Futuro. *Jornal de Letras*, pp. 10-17.
- Sloterdijk, P. (2006).  
<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/a-transitoriedade-da-informacao-no-ciberespaco-dialogo-teorico-reflexivo/659/>
- Sontag, S. (1968). *L'œuvre Parle*. Paris: Editions du Seuil.
- Steiner, G. (2004). *La Lezione dei Maestri*. Milano: Garzanti Editore.
- Steiner, G. (2008). *Antígonas*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Steinweg, M. (2003). *A Arte como afirmação da forma*. Lisboa: NADA n.º12.
- Tagliarini, A. & Pães, R. E. (14/7/2010). Sem tempo e António & Miguel: Regresso ao Futuro. *Jornal de Letras*, 24-25.
- Tamalpa Institute (2006). Our Philosophy. *Tamalpa Institute*. (consultado em 22/3/2011). <http://www.tamalpa.org/about/philosophy.html>
- Tavares, G.M. (2001). *Livro da Dança*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Tavares Dos Santos, V. (2006). Posfácio. In A. Artaud Ed., *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- Tercio, D. (10/8/2011). Os passos da Internet. *Jornal de Letras*, 25.
- Topa, H. (2009). *Préfacio*. In F. Kafka Ed., *A Metamorfose*. Lisboa: Editorial Presença.
- Traquino, M. (2010). *A construção do lugar pela arte contemporânea*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- Vaccarino, E. (2005). Bausch, um mundo, uma linguagem, múltiplas questões. In *Pina Bausch, Falem-me de amor*, (13-23). Lisboa: Fenda Edições.
- Valente, A. (2008). Calendário histórico, 2005: Nobel para Harold Pinter gera polémica. *Dw-Worls.de Deutsche Welle*. (consultado em 31/3/2011).  
<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3213630,00.html>
- Valente, F. (2008). Teatro em apneia. *Programa de Sala do Centro Cultural de Belém, Abril de 2008*. Texto Publicado na Revista *Obscena* em colaboração com a revista *Mouvement*.

- Valéry, P. (2003). *La Philosophie de la Dance*. Edição electrónica realizada a partir do texto de Paul Valéry, «Philosophie de la danse» (1938), in *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Nrf, Gallimard, 1957, 1857 pages, pp. 1390-1403. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Edição publicada em 2003.
- Vargas, S. (2009). O corpo no espaço: apontamentos sobre um workshop divididos em duas metades. *Le Monde Diplomatique, edição portuguesa*.  
<http://pt.mondediplo.com/spip.php?article518>
- Wellenkamp, V. & Galhós, C. (5/4/2008). Partitura Viva. *Expresso, Suplemento Actual*, 48.
- Vercruyssen, F. & Henriques, J.G. (23/4/2004). Stan dêem-nos oxigénio! *Público Suplemento Ípsilon*, (24).
- Warburton, N. (2007). *O que é a arte*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Watermill Center (2009). <http://watermillcenter.org/about>
- Weable, P. & Nunes, M.L. (7/4/2010). A Invenção do Futuro. *Jornal de Letras*, pp. 10-17.
- Wellenkamp, V. & Fazenda, M.J. (Fevereiro 1999). O resto é o futuro. *Adágio 20 Serie 3. Revista do Centro Dramático de Évora*.
- Wellenkamp, V. & Galhos, C. (5/4/2008). Partitura viva. *Expresso Cartaz*, (19-25).
- Wigman, M. (1986). *Le langage de la danse*. Paris: Ed. Papiers.
- Wilson, R.R. (2002). Play and deconstruction: Palamedes' Shadow, 16. In R. Schechner Ed., *Performance Studies, An Introduction*. New York: Routledge.

Nel teatro non si dà nulla che possa restare in eterno, vi é solo mutamento. Tendere alla verità, qui significa accontentarsi della prossimità, giacché ogni segreto é irraggiungibile e inspiegabile.<sup>185</sup> (Brook & Sepe, 2001, p. 6)

---

<sup>185</sup> No teatro não há nada que seja eterno, só há mutação. Procurar a verdade significa aqui contentarmo-nos com a proximidade, pois cada segredo é inalcançável e inexplicável.

## ANEXOS

### Índice de anexos

Anexo 1. Autorização dos dados

Anexo 2. Depoimentos dos intérpretes

Anexo 3. Entrevista com Enrique Diaz (2008) – CD faixa 1

Entrevista com Sofia Dias (2011) – CD faixa 2

Entrevista com Clara Andermatt (2011) – CD faixa 3

Entrevista com São Castro (2011) – CD faixa 4

Anexo 4. Registo vídeo das aulas: *Fragmentos de Partituras* (2011)

